

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

## ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 1 (45), 2011

### Sumar

|                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Precuvântare .....                                                                                                                       | 3   |
| CONSTANTIN I. CIOBANU,      Profețiile înțelepților Antichității de la biserica<br>Sfântul Gheorghe a mănăstirii Voroneț .....           | 11  |
| TEREZA SINIGALIA,      Popa Vlaicul și creația sa artistică .....                                                                        | 33  |
| CĂLIN DEMETRESCU (Paris),      Jean Armand, un ébéniste redécouvert du temps de<br>Louis XIV .....                                       | 49  |
| COSMIN UNGUREANU, <i>Imitatio Naturae</i> . Ideal și fantezie în teoria arhi-<br>tecturii în Franța luminilor (1753-1783) .....          | 83  |
| ADRIAN-SILVAN IONESCU,      Modernitatea lui Aman .....                                                                                  | 97  |
| UWE SCHÖGL (Viena),      Hans Makart (1840-1884) and Vienna. The Influence<br>of Photography on the Painter's Work .....                 | 141 |
| RUXANDA BELDIMAN,      Date noi privind creația plastică a domniței Ileana a<br>României .....                                           | 159 |
| IRINA CĂRĂBAȘ,      Poziționări identitare în avangarda românească .....                                                                 | 177 |
| CORINA TEACĂ,      Artă și ideologie: expoziția <i>Munca legionară</i> .....                                                             | 199 |
| VIRGINIA BARBU,      În labirint cu Barbu Brezianu. Brâncuși, muzica și<br>dansul .....                                                  | 207 |
| IOANA MĂGUREANU,      Contribuție la istoria colecționismului românesc<br>interbelic. Colecția acad. Mihai Ciucă .....                   | 217 |
| MARK BRYANT (Londra),      Poison Pen or Good-Tempered Pencil? Humour<br>and Hatred in 20 <sup>th</sup> Century Political Cartoons ..... | 225 |
| Acad. DINU C. GIURESCU,      Blocurile-turn din București .....                                                                          | 235 |

### CRONICĂ

|                                                                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Expoziția <i>Theodor Aman, pictor și gravor</i> , Muzeul Național Cotroceni, București,<br>24 martie – 24 mai 2011 (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 261 |
| <i>Statement: I Advocate Feminism</i> , ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, Viena, 12 ianuarie –<br>25 februarie 2011 (Olivia Nițiș) .....          | 264 |

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 1 (45), p. 1–314, București, 2011

|                                                                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Marilena Preda-Sânc, <i>Utopii/Cotidiene, Crossing Self-Histories 1981-2011</i> , Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 23 iunie – 25 septembrie 2011 (Olivia Nițiș) ..... | 265 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## RECENZII

|                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Sfânta Mănăstire Putna</i> (Ioana Iancovescu) .....                                                                                                                                               | 269 |
| <i>Monumentul XI</i> (Constantin I. Ciobanu) .....                                                                                                                                                   | 270 |
| VASILE PETROVICI, <i>Dicționarul colecționarilor de artă din România</i> (Corina Teacă) .....                                                                                                        | 272 |
| IOANA VLASIU, SZEKELY SEBESTYEN GYORGY, <i>Boema. Tânăra artă clujeană interbelică</i> (Irina Cărăbaș) .....                                                                                         | 273 |
| ANTONY PENROSE, <i>The Boy Who Bit Picasso</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                                                                                                                         | 275 |
| SORANA GEORGESCU-GORJAN, <i>Așa grăit-a Brâncuși. Ainsă parlaît Brancusi. Thus Spoke Brancusi</i> (Ioana Vlasu) .....                                                                                | 277 |
| GABRIEL BADEA-PĂUN, <i>Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                                                                                                | 278 |
| SORIN IFTIMI (coord.), <i>Mănăstirea Golia. 350 de ani de la sfințirea ctitoriei lui Vasile Lupu (Studii și documente)</i> (Vlad Bedros) .....                                                       | 280 |
| <i>Silvan. Portretistul. The Portrait Artist</i> (Ioana Vlasu) .....                                                                                                                                 | 284 |
| ZAMFIRA PUNGĂ, CĂTĂLIN PUNGĂ, IRINA JUNCU, <i>Catalogul colecției de fotografie din patrimoniul Muzeului de Istorie a Moldovei Iași. Ateliere și artiști fotografi</i> (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 285 |
| CRISTINA CONSTANTIN, <i>Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                            | 289 |
| GHEORGHE MACARIE, <i>Trăire și reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea</i> (Marina Sabados) .....                                                                 | 292 |

## REVISTA REVISTELOR

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>ARS TRANSILVANIAE</i> XIX, 2009 (Ioana Iancovescu) .....       | 297 |
| <i>ARS TRANSILVANIAE</i> XX, 2010 (Ioana Iancovescu) .....        | 298 |
| <i>ARTA, Dosar 2010; ARTA, nr. 1, 2011</i> (Virginia Barbu) ..... | 300 |

## IN MEMORIAM

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| KARIN SCHULLER-PROCOPOVICI, 1954–2011 (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 303 |
| PETRE OPREA, 1928–2011 (Ioana Vlasu) .....                          | 307 |
| DESPRE AUTORI .....                                                 | 309 |
| ABREVIERI .....                                                     | 313 |

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

## ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 1 (45), 2011

### Sommaire

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Mot introductif .....                                                                                                                              | 3   |
| CONSTANTIN I. CIOBANU, Les prophéties des sages de l'Antiquité de l'église St. Georges du monastère de Voronets .....                              | 11  |
| TEREZA SINIGALIA, Popa Vlaicul et sa création artistique .....                                                                                     | 33  |
| CĂLIN DEMETRESCU (Paris), Jean Armand, un ébéniste redécouvert du temps de Louis XIV .....                                                         | 49  |
| COSMIN UNGUREANU, <i>Imitatio Naturae</i> . Idéal et fantaisie dans la théorie de l'architecture dans la France des lumières (1753-1783) .....     | 83  |
| ADRIAN-SILVAN IONESCU, La modernité de Theodor Aman .....                                                                                          | 97  |
| UWE SCHÖGL (Vienne), Hans Makart (1840–1884) et Vienne. L'influence de la photographie sur l'oeuvre du peintre .....                               | 141 |
| RUXANDA BELDIMAN, Nouvelles données sur la création plastique de la Princesse Ileana de Roumanie .....                                             | 159 |
| IRINA CĂRĂBAȘ, Positionnements identitaires de l'avant-garde roumaine .....                                                                        | 177 |
| CORINA TEACĂ, Art et idéologie. L'exposition <i>Le travail légionnaire</i> ...                                                                     | 199 |
| VIRGINIA BARBU, Dans le labyrinthe avec Barbu Brezianu. Brancusi, la musique et la danse .....                                                     | 207 |
| IOANA MĂGUREANU, Contribution à l'histoire du collectionnisme dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres. La collection de l'acad. Mihai Ciucă ..... | 217 |
| MARK BRYANT (Londres), Plume empoisonnée ou crayon bien tempéré ? .....                                                                            | 225 |
| Acad. DINU C. GIURESCU, Les tours de Bucarest .....                                                                                                | 235 |

### CHRONIQUE

|                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| L'exposition <i>Theodor Aman, pictor și gravor</i> , Muzeul Național Cotroceni, București, 24 mars – 24 mai 2011 (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 261 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 1 (45), p. 1–314, București, 2011

|                                                                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Statement: I Advocate Feminism</i> , ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, Vienne, 12 janvier – 25 février 2011 (Olivia Nițiș) .....                                                  | 264 |
| Marilena Preda-Sânc, <i>Utopii/Cotidiene, Crossing Self-Histories 1981-2011</i> , Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 23 juin – 25 septembre 2011 (Olivia Nițiș) ..... | 265 |

## COMPTE RENDUS

|                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Sfânta Mănăstire Putna</i> (Ioana Iancovescu) .....                                                                                                                                               | 269 |
| <i>Monumentul XI</i> (Constantin I. Ciobanu) .....                                                                                                                                                   | 270 |
| VASILE PETROVICI, <i>Dicționarul colecționarilor de artă din România</i> (Corina Teacă) .....                                                                                                        | 272 |
| IOANA VLASIU, SZEKELY SEBESTYEN GYORGY, <i>Boema. Tânăra artă clujeană interbelică</i> (Irina Cărăbaș) .....                                                                                         | 273 |
| ANTONY PENROSE, <i>The Boy Who Bit Picasso</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                                                                                                                         | 275 |
| SORANA GEORGESCU-GORJAN, <i>Așa grăit-a Brâncusi. Ainsă parlait Brancusi. Thus Spoke Brancusi</i> (Ioana VlasIU) .....                                                                               | 277 |
| GABRIEL BADEA-PĂUN, <i>Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                                                                                                | 278 |
| <i>Mănăstirea Golia. 350 de ani de la sfințirea ctitoriei lui Vasile Lupu (Studii și documente)</i> (Vlad Bedros) .....                                                                              | 280 |
| <i>Silvan. Portretistul. The Portrait Artist</i> (Ioana VlasIU) .....                                                                                                                                | 284 |
| ZAMFIRA PUNGĂ, CĂTĂLIN PUNGĂ, IRINA JUNCU, <i>Catalogul colecției de fotografie din patrimoniul Muzeului de Istorie a Moldovei Iași. Ateliere și artiști fotografi</i> (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 285 |
| CRISTINA CONSTANTIN, <i>Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                            | 289 |
| GHEORGHE MACARIE, <i>Trăire și reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea</i> (Marina Sabados) .....                                                                 | 292 |

## LA REVUE DES REVUES

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>ARS TRANSILVANIAE</i> XIX, 2009 (Ioana Iancovescu) .....        | 297 |
| <i>ARS TRANSILVANIAE</i> XX, 2010 (Ioana Iancovescu) .....         | 298 |
| <i>ARTA, Dosar 2010 ; ARTA, nr. 1, 2011</i> (Virginia Barbu) ..... | 300 |

## IN MEMORIAM

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| KARIN SCHULLER-PROCOPOVICI, 1954–2011 (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 303 |
| PETRE OPREA, 1928–2011 (Ioana VlasIU) .....                         | 307 |
| SUR LES AUTEURS .....                                               | 309 |
| ABRÉVIATIONS .....                                                  | 313 |



# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 1 (45), 2011

## Summary

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Foreword .....                                                                                                                   | 3   |
| CONSTANTIN I. CIOBANU, Antique Sages Prophecies from St. George's Church of the Voronets' Monastery .....                        | 11  |
| TEREZA SINIGALIA, Popa Vlaicul and His Artistic Work .....                                                                       | 33  |
| CĂLIN DEMETRESCU (Paris), Jean Armand, a Rediscovered Cabinetmaker from the Time of Louis XIV .....                              | 49  |
| COSMIN UNGUREANU, <i>Imitatio Naturae</i> . Ideal and Imagination in Architecture Theory during the French Enlightenment .....   | 83  |
| ADRIAN-SILVAN IONESCU, Theodor Aman's Modernity .....                                                                            | 97  |
| UWE SCHÖGL (Vienna), Hans Makart (1840–1884) and Vienna. The Influence of Photography in the Painter's Work .....                | 141 |
| RUXANDA BELDIMAN, New Data on Princess Ileana of Romania's Art Work .....                                                        | 159 |
| IRINA CĂRĂBAȘ, Identity Stances in the Romanian Avant-Garde.....                                                                 | 177 |
| CORINA TEACĂ, Art and Ideology. The Exhibition <i>Legionary Labour</i> ..                                                        | 199 |
| VIRGINIA BARBU, Into the Labyrinth with Barbu Brezianu. Brâncuși, Music and Dance .....                                          | 207 |
| IOANA MĂGUREANU, Contributions on the History of Art Collecting in the Interwar Romania. Acad. Mihai Ciucă's Art Collection..... | 217 |
| MARK BRYANT (London), Poison Pen or Good-Tempered Pencil? .....                                                                  | 225 |
| Acad. DINU C. GIURESCU, Skyscrapers in Bucharest.....                                                                            | 235 |

### CHRONICLE

|                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Exhibition <i>Theodor Aman, pictor și gravor</i> , Muzeul Național Cotroceni, București, 24 March – 24 May 2011 (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 261 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 1 (45), p. 1–314, București, 2011

|                                                                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Statement: I Advocate Feminism</i> , Artpoint Gallery, Kulturkontakt, Vienna, 12 January – 25 February 2011 (Olivia Nițiș).....                                                 | 264 |
| Marilena Preda-Sânc, <i>Utopii/Cotidiene, Crossing Self-Histories 1981-2011</i> , Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 23 June – 25 September 2011 (Olivia Nițiș)..... | 265 |

#### BOOK REVIEWS

|                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Sfânta Mănăstire Putna</i> (Ioana Iancovescu) .....                                                                                                                                               | 269 |
| <i>Monumentul XI</i> (Constantin I. Ciobanu) .....                                                                                                                                                   | 270 |
| VASILE PETROVICI, <i>Dicționarul colecționarilor de artă din România</i> (Corina Teacă).....                                                                                                         | 272 |
| IOANA VLASIU, SZEKELY SEBESTYEN GYORGY, <i>Boema. Tânăra artă clujeană interbelică</i> (Irina Cărăbaș) .....                                                                                         | 273 |
| ANTONY PENROSE, <i>The Boy Who Bit Picasso</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                                                                                                                         | 275 |
| SORANA GEORGESCU-GORJAN, <i>Așa grăit-a Brâncusi. Ainsi parlait Brancusi. Thus Spoke Brancusi</i> (Ioana VlasIU).....                                                                                | 277 |
| GABRIEL BADEA-PĂUN, <i>Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....                                                                                                | 278 |
| <i>Mănăstirea Golia. 350 de ani de la sfințirea ctitoriei lui Vasile Lupu (Studii și documente)</i> (Vlad Bedros) .....                                                                              | 280 |
| <i>Silvan. Portretistul. The Portrait Artist</i> (Ioana VlasIU).....                                                                                                                                 | 284 |
| ZAMFIRA PUNGĂ, CĂTĂLIN PUNGĂ, IRINA JUNCU, <i>Catalogul colecției de fotografie din patrimoniul Muzeului de Istorie a Moldovei Iași. Ateliere și artiști fotografi</i> (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 285 |
| CRISTINA CONSTANTIN, <i>Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....                             | 289 |
| GHEORGHE MACARIE, <i>Trăire și reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea</i> (Marina Sabados).....                                                                  | 292 |

#### REVIEW OF REVIEWS

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>ARS TRANSILVANIAE</i> XIX, 2009 (Ioana Iancovescu) .....      | 297 |
| <i>ARS TRANSSILVANIAE</i> XX, 2010 (Ioana Iancovescu).....       | 298 |
| <i>ARTA, Dosar 2010; ARTA, Nr. 1, 2011</i> (Virginia Barbu)..... | 300 |

#### IN MEMORIAM

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| KARIN SCHULLER-PROCOPOVICI, 1954–2011 (Adrian-Silvan Ionescu) ..... | 303 |
| PETRE OPREA, 1928–2011 (Ioana VlasIU).....                          | 307 |
| ABOUT THE AUTHORS .....                                             | 309 |
| ABBREVIATIONS .....                                                 | 313 |

# PROFEȚIILE ÎNȚELEPTILOR ANTICHITĂȚII DE LA BISERICA SFÂNTUL GHEORGHE A MĂNĂSTIRII VORONEȚ

de CONSTANTIN I. CIOBANU

## Résumé

L'article « Les prophéties des sages de l'Antiquité de l'église St. Georges du monastère de Voroneț » porte sur les sources littéraires (slaves et grecques) des textes écrits sur les phylactères des philosophes peints sur les deux bandes verticales qui confinent à l'est et à l'ouest l'immense composition de « L'Arbre de Jessé ». L'auteur a tenté de démontrer que les textes choisis pour les prophéties sont assez hétérogènes. Jusqu'à présent, on n'a pas réussi à trouver un manuscrit byzantin, post-byzantin ou slave à englober toutes les « paroles » des sages de l'Antiquité de Voroneț. La majeure partie (sept !) des citations des philosophes de l'église St. Georges se trouve dans le 37<sup>ème</sup> livre de Gouri Touchine (calligraphié au monastère de Kirillo-Belozersk dans les années 1523–1526). Les variantes du manuscrit de Touchine et de l'église St. Georges de Voroneț proviennent d'un protographe commun. Cela est certifié par la même attribution erronée des prophéties de Platon et de Plutarque (des manuscrits byzantins du groupe « tau », selon la classification d'Hartmut Erbse) à la « reine » Sibylle. La datation de ce protographe commun est antérieure à l'année 1523. Si on tient compte également du fait (qui résulte de l'étude du manuscrit du prêtre Iaremetzki-Bilakhevitch) qu'entre le manuscrit de Touchine et le protographe il y a eu au moins un manuscrit intermédiaire, alors il n'est pas impossible que l'ancienneté du protographe devance la frontière des XV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles. Quoique (tout comme on le constate dans l'analyse des prophéties de Plutarque et d'une des Sibylles reproduites dans le manuscrit de Touchine !) il a eu un protographe slavon initial, commun aux textes de la Moldavie médiévale et au texte du monastère de Kirillo-Belozersk, le nombre des variantes manuscrites, aujourd'hui disparues, qui sépare les rédactions moldaves des rédactions russes, est imposant.

**Keywords :** Manuscript, Moldavia, Slavonic Language, Wise Men of the Antiquity, Oracle's Literature, Fresco, iconography, Cyrillic Writing; the Tree of Jesse, Calligrapher, Chronograph, Middle Ages.

Picturile murale ale bisericii Sf. Gheorghe a actualei mănăstiri Voroneț beneficiază de o bogată bibliografie<sup>1</sup> constituită pe parcursul a mai mult de un secol de cercetări continue.

---

<sup>1</sup> Ecaterina Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique du narthex de l'église du monastère de Voroneț*, în *RRHA BA*, XXX, 1993, p. 3–24 ; Constantin I. Ciobanu, *Programul iconografic al bisericii Sfântul Gheorghe a mănăstirii Voroneț*, în *Arta – 2010*, seria *Arte vizuale*, Chișinău, 2010, p. 5–21; Petru Comarnescu, *Voroneț. Fresques des XVe et XVIe siècles*, Bucarest, 1959; Petru Comarnescu, *Voroneț*, București, 1967; Constanța Costea, *The Life of Saint Nicholas in Moldavian Murals. From Stephen the Great (1457–1504) to Jeremiah Movila (1596–1606)*, în *RRHA, BA*, XXXIX – XL, 2002/2003, p. 25–50; Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, *Mănăstirea Voroneț. Istorie. Cultură. Spiritualitate*, Chișinău, 2010; Ioana Grigorescu, Nicolae Diaconu, *Prezentarea unor elemente noi apărute cu ocazia restaurărilor de la Dragomirna, Sucevița, Tazlău și Voroneț*, Sesiunea Direcției Monumentelor Istorice, București, 1963, p. 85–87; Paul Henry, *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuție la studiul civilizației moldave*, București, 1984 (traducere din limba franceză, ed. Ernest Leroux, Paris, 1930); Oreste Luția, *Legenda Sfântului Ioan cel Nou dela Suceava în frescurile dela Voroneț*, în *Codrul Cosminului*, I, 1924, Cernăuți, 1925, p. 279–354; Maria Ana Musicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 363–417; Maria Ana Musicescu, Sorin Ulea, *Voroneț*, București,

În pofida acestui fapt, până în prezent nu a fost realizată o descriere exhaustivă (cu o traducere integrală din limba slavonă!) a profețiilor de pe filacterele înțelepților Antichității pictați pe cele două benzi verticale ce mărginesc (la nord și la sud) imensa compoziție a *Arborelui lui Iesei* de pe peretele de miază-zi al bisericii (Fig. 1). Vasile Grecu a încercat, în anul 1924, să facă o prezentare a tuturor textelor de pe filacterele „filosofilor” din pictura murală a Moldovei secolelor XVI–XVII și din *erminiile* românești de sfârșit de secol XVIII – început de secol XIX<sup>2</sup>. Dar, în lipsa mijloacelor tehnice moderne, a fotografiilor de calitate, a protografelor slavone și a altor surse utilizate de către programatori și de către zugravi, bizantinologul român nu a putut descifra o parte din inscripții, iar în lectura inscripțiilor slavone descifrate – din cauza gradului de degradare a textelor pictate – au fost comise destul de multe erori. Ulterior, de rezultatele cercetării lui Vasile Grecu a beneficiat I. D. Ștefănescu, care a reprodus în limba franceză două citate de pe filacterele înțelepților de la Voroneț<sup>3</sup>. Autorul acestui studiu – în monografia *Stihia profeticului*<sup>4</sup>, apărută la Chișinău în 2007, – a tradus în românește majoritatea textelor slavone de pe filacterele „filosofilor” din pictura murală bucovineană de secol XVI. Prezentarea acestor texte a fost însă făcută în conformitate cu ordinea apariției lor în sursele literare slavone și nu în conformitate cu prezența lor în cadrul programelor iconografice ale fiecărui monument, examinat separat. Studiul de față continuă seria de articole consacrată înțelepților Antichității pictați pe fațadele ctitoriilor Moldovei medievale<sup>5</sup>. El are ca scop constituirea unei viziuni de ansamblu a surselor literare de la care provin profețiile filosofilor din pictura voronețeană.

Picturile murale exterioare ale bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț au fost zugrăvite în anul 1547, pe timpul mitropolitului Grigore Roșca. Pe fațada sudică a locașului s-a păstrat imaginea versiunii desfășurate a compoziției *Arborele lui Iesei*, mărginită, la stânga și la dreapta, de imaginile *înțelepților Antichității* (câte 6 de fiecare parte). Numele mai multor *înțelepți* de la Voroneț au fost citite deja de către Vasile Grecu. Astfel, el a reușit să-i identifice pe banda verticală din stânga *Arborelui* pe *elinul Zmovagl*, iar pe banda verticală din dreapta – pe *țarul Aristotel*, *elinul Platon*, *împărăteasa Sivila*, *elinii Pivogor (Pitagora)*, *Sokrat (Socrate)* și *Thghilid (?)*<sup>6</sup>.

---

1969; a 2-a ed. 1971; Tatiana Pogonat, Oliviu Boldura, *Conservarea și restaurarea picturilor murale exterioare de la biserica mănăstirii Voroneț*, în *MIA. RM*, Anul XX, nr. 2, București, 1989, p. 56–65; Marina Ileana Sabados, *La datation des iconostases de Humor et de Voroneț*, în *RRHA, BA*, T. XLV, București, 2008, p. 67–76; monahia Elena Simionovici, *Sfânta mănăstire Voroneț. O vatră de istorie românească și de spiritualitate ortodoxă*, Sibiu, 2001; Ion I. Solcanu, Pr. Costache Buzdugan, *Biserica Voroneț*, Mănăstirea Neamț, 1984; Ion I. Solcanu, *Voroneț. Tradiție și adevăr istoric*, în *Arta istoriei. Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, București, Ed. Enciclopedică, 2004, p. 67–82; Carmen Cecilia Solomonea, *Voroneț, Popăuți, Probota și Moldovița. Metode tehnice ale picturii murale*, Iași, 2009; I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*, Paris, 1928; Franz Adolf Wickenhäuser, *Geschichte der Klöster Woroneț und Putna*, în *Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina, Band III*, Cernowitz, 1886; I. Zugravul, *Voronețul*, în *MMS*, 1–2, XXXIX, 1963 ș. a..

<sup>2</sup> Vasile Grecu, *Darstellungen Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, în *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine, T. XI, Congrès de byzantinologie de Bucarest, Mémoires*, Bucarest, Ed. Cultura Națională, 1924, p. 1–68.

<sup>3</sup> I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*, Paris, 1929, p. 160.

<sup>4</sup> Constantin Ion Ciobanu, *Stihia profeticului. Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului” și ale „profețiilor” înțelepților Antichității din pictura murală medievală moldavă*, Chișinău, 2007, p. 126–311.

<sup>5</sup> Vezi: Constantin I. Ciobanu, *Profețiile filosofilor antici în pictura murală a mănăstirii Sucevița, în Movileștii. Istorie și spiritualitate românească. III. Artă și restaurare*, Sfânta Mănăstire Sucevița, 2007, p. 65–75; idem, *Les « prophéties » des Sages de l'Antiquité de l'église Saint Georges du Monastère Saint Jean le Nouveau de Suceava*, în *RRHA, BA*, XLV, 2008, p. 53–66; idem, *Profețiile înțelepților Antichității din « Albina sârbească » și din pictura exterioară moldavă*, în anuarul *Arta – 2009*, Chișinău, 2009, p. 5–9.

<sup>6</sup> Vasile Grecu, *op. cit.*, p. 11–14.



Fig. 1. *Arborele lui Iesei* cu imaginile înțelepților Antichității pictați pe benzile verticale laterale de pe peretele sudic al bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț (1547).

Din nefericire, starea de conservare a numelor filosofilor și a inscripțiilor de pe filacterele pictate pe banda verticală din stânga *Arborelui* lasă mult de dorit. Astfel, astăzi nu mai putem descifra inscripția de pe sulul enigmaticului *ele(n) Zmovagl* din registrul superior (Fig. 2). Cele patru litere conservate din ultimul rând al textului zugrăvit nu ne permit să afirmăm cu certitudine dacă profeția acestui înțelept de la Voroneț coincide cu profeția omonimului său de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava.

Profeția și numele *elinului Umirr* (Умирръ = *Homer*) din registrul al doilea al benzii verticale din stânga *Arborelui* s-au păstrat relativ bine (Fig. 3). Textul „Х҆҆ роди/тисѧ ѿ/дѣвы/ Мари/ѧ при ...” („Hristos are a se naște din fecioara Maria pe timpul...”) este un fragment dintr-o profeție atestată pentru prima dată în *Cronica* lui Teofan Mărturisitorul (752–818). Noi vom analiza această profeție (în varianta ei integrală!) atunci când vom examina imaginea filosofului Platon din dreapta *Arborelui* de la Voroneț.

Din textul de pe filactera *elinului* din registrul al treilea (al benzii stângi) s-au păstrat doar primele și ultimele două-trei litere. În schimb, numele personajului poate fi identificat cu ușurință (Fig. 4). Literele chirilice „-вогоръ” atestă faptul că aici este vorba despre filosoful antic Pitagora, al cărui nume, în limba slavonă, se ortografiază în forma *Pivogor*’ (Пивогоръ). Numele aceluiași filosof (cu profeția aproape intactă pe filacteră!) va apărea și pe banda verticală ce mărginește în dreapta compoziția *Arborelui* de la Voroneț. Repetări ale imaginii unuia și aceluiași înțelept al Antichității se mai întâlnesc și în alte ansambluri exterioare bucovinene: astfel, pe contrafortul „cu filosofi” de la mănăstirea Moldovița, numele enigmaticului *Elen Astakoe* se repetă de două ori.





Fig. 2. *Elen-ul Zmovagl*. Mănăstirea Voroneț.



Fig. 3. *Elin-ul Umirr*. Mănăstirea Voroneț.



Fig. 4. *Elin-ul [Pi]vogor – I* (Pytagora). Mănăstirea Voroneț.

Numele *înțeleptului* din registrul al patrulea al benzii stângi a fost complet ruinat. În schimb, textul de pe filacteră s-a conservat destul de bine (Fig. 5a). El conține următoarele cuvinte: „СВѢТЛО ЗЕМЪНИМЪ ВЪСНА/ЕТЪ ВЪ/ АЗЫЦѢХЪ...” („*Ca o lumină va străluci pe pământ între popoare* [se are în vedere *Hristos* – C.C.]...”). Un text similar îi este atribuit lui *[O]miros* (Homer) în ultima carte (a 37-a) caligrafiată între 1523–1526 de către fostul egumen al mănăstirii Kirillo-Belozersk, Guri Tușin: „[W]мирос. СВѢТЛО ЗЕМНЫМЪ ВЪСНАЕТЪ ВО АЗЫЦѢХЪ ХС, ХОДИТИ НАЧНЕТЪ СТРАННО И СЪВОКУПИТИ ХОТЯ ЗЕМНАЯ СЪ Н(Е)ВНАЯ”. O profeție identică cu cea din manuscrisul lui Tușin i-a fost atribuită aceluiași Omiros și în imaginea aurită de pe unul din batanții ușilor de nord ale catedralei Bunavestire a Kremlinului din Moscova (Fig. 5b). La Vatra Moldoviței, profeția similară de pe contrafortul cu imaginile filosofilor este extrem de deteriorată. Cu toate acestea, cele câteva litere rămase (...ВѢТ...ВЪСНАЕТЪ...) și numele *Omīr* permit stabilirea identității acestei profeții cu cea de la Voroneț și cu cea din manuscrisul lui Tușin. Sursele literare ale acestei profeții rămân neelucidate. Vasile Grecu nu a examinat-o în studiul său<sup>7</sup>. Este cert faptul că, în operele atribuite marelui aed al Antichității, cuvintele date lipsesc. Această afirmație se bazează nu atât pe prezența numelui lui Hristos<sup>8</sup>, care putea fi interpolat în Evul Mediu, cât pe structura și lexicul profeției, care amintesc de formulele consacrate ale Vechiului Testament<sup>9</sup>. De altfel, există unele afinități între textul lui Homer și cel al lui Valaam (care îi urmează) din manuscrisul lui Tușin. Ambilor le este atribuită folosirea verbului „a străluci” („ВЪСНАЕТЪ”)<sup>10</sup>.



Fig. 5. a) *Elin*-ul cu textul „*Ca o lumină va străluci pe pământ între popoare*” pe filacteră. Mănăstirea Voroneț; b) *Omiros* (Homer). Batanții ușilor de nord a catedralei Bunavestire a Kremlinului din Moscova (mijlocul secolului al XVI-lea).

<sup>7</sup> Vasile Grecu, *op. cit.*, p. 8–14.

<sup>8</sup> Absent la Voroneț, dar prezent în manuscrisul lui Tușin.

<sup>9</sup> Pentru a ne convinge de acest lucru este suficient să ne amintim de versul 3 din capitolul 12 al *Cărții lui Daniel*.

<sup>10</sup> În cazul lui Valaam este vorba de citatul biblic „Va răsări o stea din Iacov” (Numeri, 24,17), în care verbul „a răsări” a fost înlocuit de verbul „a străluci”.



Imaginea din registrul al cincilea al aceleiași benzi stângi este extrem de lacunară (Fig. 6). Numele înțeleptului și prima jumătate a profeției de pe filacteră nu mai pot fi descifrate. Cu toate acestea, literele rămase din a doua jumătate a textului „...-ЛОВ/ѢК И ПО/ЖИВЕТЪ...” („...oameni și va trăi...”) permit stabilirea identității lui cu textul profeției înțeleptului Pitagora reprezentat în aceeași frescă, în cadrul benzii drepte „cu filosofi”. Întrucât textul s-a păstrat cu mult mai bine pe filactera lui Pitagora, îl vom analiza mai târziu, odată cu studiul inscripțiilor de pe sulurile filosofilor din dreapta *Arborelui lui Iesei* de la Voroneț.



Fig. 6. Elin-ul cu textul „...oameni și va trăi...” pe filacteră. Mănăstirea Voroneț.

Din numele înțeleptului pictat în registrul inferior al benzii stângi (Fig. 7a) s-au păstrat doar ultimele trei litere -рїе (-rie). Cu toate acestea putem fi siguri că aici este vorba de filosoful *Porfirie*, ale cărui nume și imagine (cu același text pe filacteră!) s-au păstrat excelent în pictura murală exterioară de la Sucevița (Fig. 7b). Profeția acestui Porfirie de la Voroneț este următoarea: „ГЛОВЕСЕ(М) /ГНЕМЪ НЕ/ВЕ(С)А ѸТВѢ(Р)/ДИШ(С)А И Д/ХО(М) ѸСТЪ/ ЕГО ВЪСА...” („Cu cuvântul Domnului cerurile s-au întărit și cu duhul gurii Lui toată...”). Vasile Grecu, analizând în 1924 inscripția similară de la Sucevița<sup>11</sup>, a reușit să stabilească faptul că această așa-zisă „profeție” nu este nimic altceva decât traducerea slavonă a versului al 6-lea din cel de al 32-lea Psalm al regelui David<sup>12</sup>. Motivul atribuirii textului biblic al psalmului filosofului Porfirie rămâne neelucidat. Cert este doar faptul că în culegerile grecești sau slavone de profeții ale Anticilor (inclusiv în manuscrisul lui Guri Tușin) acest citat nu figurează.

<sup>11</sup> La Sucevița textul slavon al profeției lui Porfirie este ortografiat în următoarea redacție: „ГЛОВЕСЕ ГСНЕ НЕСА ѸТВѢДИША И ДХОМЪ ѸСТЪ ЕГО ВЪСЪ СИЛА ИХЪ ВЪ НЕГДА ПРИДЕ...” („Cu cuvântul Domnului cerurile s-au întărit și cu duhul gurii Lui toată puterea lor, când va veni...”).

<sup>12</sup> Vasile Grecu, *op. cit.*, p. 17.





Fig. 7. a) *Elin-ul [Porfi]rie*. Mănăstirea Voroneț; b) *Elen-ul Porfirie*. Mănăstirea Sucevița.

Starea de conservare a imaginilor înțelepților pictați în dreapta *Arborelui lui Iesei* de la Voroneț este cu mult mai bună. Aici putem citi cu ușurință atât inscripțiile de pe filactere cât și numele filosofilor. În registrul superior îl avem reprezentat pe *elin-ul Thghilid* [ΘΓΙΛ(Η) ΘΓΙΛ(Δ)]. Textul de pe filactera înțeleptului (Fig. 8) este următorul: „... ΔΟΒΑΝ(Ο)/ И НЕИЗРЕ/ЧЕНО И НЕ(РА)/ЗРЪШЕН(Ο)/ БЖ(В)О ВЪ/ ТРИ ЛИЦ/А СЪСТА... ” [„... *Necercetată și nerostită și neruinată este Dumnezeirea cea din trei fețe (ipostaze – C.C.) alcătuită...*”]. Texte aproape identice descoperim pe filactera înțeleptului din al cărui nume s-a păstrat doar litera „Θ...” („Th...”) de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava și în profeția atribuită filosofului Menand[r] (Menandru – C.C.) din manuscrisul lui Guri Tușin. Această profeție merită o examinare minuțioasă. Textul ei (păstrat relativ mai bine la Voroneț din cauza altitudinii la care este zugrăvit) nu a fost reprodus nici de către Vasile Grecu, în studiul său din 1924, și nici de către Grigore Nandriș, în ediția postumă a lucrării *Umanismul picturii murale postbizantine*<sup>13</sup>. Trebuie să accentuăm faptul că identificarea lui Thghilid de la Voroneț cu dramaturgul antic Euripide, propusă de Nandriș<sup>14</sup>, nu rezistă criticii. Această identificare se bazează pe un joc gratuit și nemotivat cu caracterele chirilice. În realitate, prin numele Thghilid, este indicat istoricul Tucidide (în slav.: Thukidid). În favoarea identificării numelui Thghilid de la Voroneț cu Thukidid pledează nu numai caligrafia slavonă similară a ambelor nume (ΘΓΙΛΗΔ<sup>15</sup> — Θ(Ψ)ΚΙΔΗΔ), ci și o serie de manuscrise bizantine în care profeția atribuită, de obicei, lui Menandru este prezentată drept o profeție a lui Tucidide<sup>16</sup>. Apariția numelui Thghilid în picturile exterioare de la mănăstirea Voroneț pare să confirme acest lucru. Astfel, este evident că numele Thghilid (ΘΓΙΛΗΔ) este rezultatul coruperii fonetice și caligrafice a numelui Thukidid (ΘΟΥΚΙΔΗΔ = ΘΨΚΙΔΗΔ): diftongul ου, ortografiat adesea în formă de Ψ suprascris, a dispărut, consoana surdă κ s-a transformat (conform specificului foneticii românești medievale<sup>17</sup>) în consoana sonoră ρ, iar prima consoană Δ s-a transformat într-un Λ, pierzând elementul orizontal de legătură. Identificarea lui Thghilid cu Euripide, propusă de Nandriș, trebuie exclusă și din considerente de ordin istoric. Or, în majoritatea textelor slavone de secol XVI, numele lui Euripide nu era ortografiat în formele *Evripid*, *Oripid* sau *Orilid*, cum credea slavistul<sup>18</sup>, ci în forma *Evropid*<sup>19</sup>. Textul slavon al profeției lui Menand[r] din *Cartea a 37-a* a lui Tușin nu

<sup>13</sup> Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine*. Vol. II, București, 1985, p. 59–62.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 61–62.

<sup>15</sup> Prima consoană chirilică „d”(Δ) din numele Thukidid, putea să se transforme în „l”(Λ) în urma pierderii elementului orizontal.

<sup>16</sup> Astfel, în *Codex Bodleianus Roe-5* putem citi următorul alineat, atribuit lui Tucidide: „Θουκυδίδης ὁ ῥήτωρ εἶπε· Θεὸν σέβου καὶ μάνθανε, καὶ μὴ ζῆτει, ὁ ποῖός ἐστιν ὡς ὄντα τοῦτον καὶ σέβου καὶ γινώθι· εὐσεβής γάρ τὸν νοῦν ὁ θέλων μανθάνειν θεόν. Καὶ ταῦτα μὲν ὁ Θουκυδίδης εἶπε”. Cf. Anton von Premerstein, *Ein Pseudo-Athanasianischer Traktat mit Apokryphen Philosophensprüchen im Codex Bodleianus Roe-5*, in *Εἰς μνήμην Σπ. Λάμπρου*, Atena, 1935, p. 184. Datorită fundamentalei cercetări a lui Hartmut Erbse, putem astăzi constata identitatea alineatului de mai sus, atribuit lui Tucidide, cu profețiile lui Menandru din manuscrisul bizantin de la Madrid, cercetat de Louis Bréhier, și cu spusele aceluiași înțelept inserate în culegerile de profeții ale Anticilor din grupul de manuscrise „pi”: „Θεὸν σέβου καὶ μάνθανε, μὴ ζῆτει δὲ τίς ἐστιν ἢ πῶς ἐστιν· εἴτε γὰρ ἔστιν εἴτε οὐκ ἔστιν, ὡς ὄντα τοῦτον καὶ σέβου καὶ μάνθανε”· ἀσεβής γάρ τὸν νοῦν ὁ θέλων μανθάνειν θεόν”. Cel mai vechi manuscris din acest grup „pi” aparține secolului al XII-lea (*Codex Parisinus Graecus 690*), dar sursa primară a profeției lui Menandru este și mai veche. Ea poate fi descoperită în unele culegeri bizantine de secol XI ce cuprind textul așa-numitei *Comparații a lui Menandru cu Filistion* (Μενάνδρου καὶ Φιλιστίωνος σύγκρισις) și la enciclopediștii greci de la sfârșitul Antichității. Astfel, un text similar apare deja în secolul al V-lea la Stobaios. Cf. Hartmut Erbse, *Fragmente griechischer Theosophien*, în *Hamburger Arbeiten zur Altertumswissenschaft*, Band 4, Hamburg, ed. Hansischer Gildenverlag, 1941, p. 214.

<sup>17</sup> Fenomenul sonorizării consoanelor, specific limbii române, în pictura exterioară moldavă și-a găsit exemplificarea cea mai elocventă în ortografierea numelui dramaturgului *Sofocle* în forma de *Zmovagl* (!).

<sup>18</sup> Grigore Nandriș, *op. cit.*, p. 61–62.

<sup>19</sup> Vezi: *Русский хронограф*, Ч. I, *Хронограф редакции 1512 года*, p. 185.



Fig. 8. *Elin-ul Thghilid* (Tucidide). Mănăstirea Voroneț.

pare să fie o traducere *ad litteram* din greacă. Originalul grecesc nu includea referiri la cele *trei fețe* ale Divinității sau la faptul că Ea este *indestructibilă* (*de neruinat*). Încheind discuția referitoare la profeția „... *Necercetată și nerostită și neruinată este Dumnezeuirea cea din trei fețe alcătuită...*”, ținem să menționăm că apariția, la Voroneț, și, probabil, la Sf. Gheorghe din Suceava, a unei atribuirii diferite (față de atribuirea din manuscrisul lui Tușin) a acestei profeții probează existența unor deosebiri redacționale teritoriale între variantele culegerilor de „spuse” ale Anticilor care circulau în Moldova și, respectiv, în Rusia.

Profeția *elin-ului Sokrat* (Socrate) din registrul al doilea al benzii „cu filosofi” din dreapta *Arborelui* de la Voroneț (Fig. 9a) este atestată atât în *Cartea a 37-a* a lui Tușin cât și în pictura murală de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava. În cartea călugărului rus, ea este atribuită filosofului *Euri[dit]*<sup>20</sup> pe când la Suceava, același Sokrate (Fig. 9b). La mănăstirea Voroneț, textul profeției s-a conservat mai bine: „*Аз ча/а непри/косно/венном/Ѹ родити/сѧ ѿ д(ѣ)вы/ и въскр/ѣсити м...*”. Acest text este identic cu textul din manuscrisul lui Tușin, dar se termină ceva mai devreme, la litera „м” din cuvântul „*мртвѣи*”. Tradus în română, el sună în felul următor: „*Eu sper (ca – ?) intangibil(ul – ?) să se nască din Fecioară și să învie morții...*”. La biserica Sf. Gheorghe din Suceava, s-a păstrat doar partea centrală a inscripției („*род...ѿ дѣвы и въскрѣси... мртвыѧ*”) și numele *Sokrat* (*Сократ*) al înțeleptului<sup>21</sup>. Sursele acestei profeții sunt greu de

<sup>20</sup> Identificat în manuscrisele ulterioare cu dramaturgul Euripide (în slav.: Evripidiĭ). Vezi manuscrisul preotului Iaremeŭki-Bilaheviĭ în: Иван Франко, *Апокрифи і легенди з українських рукописів*, Т. II, *Апокрифи новозавітні*, Львів, 1899, p. 34.

<sup>21</sup> Ca și la Voroneț, imaginea lui Sokrate este situată pe fațada sudică a bisericii Sf. Gheorghe din Suceava, în registrul al doilea (de sus) al benzii cu imaginile filosofilor ce mărginește din partea dreaptă compoziția *Arborele lui Iesei*.





Fig. 9. a) *Elin-ul Sokrat* (Socrate). Mănăstirea Voroneț; b) *Elin-ul Sokrat* (Socrate). Biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava (1534).

identificat. Evident, nu găsim nimic similar nici în mărturiile Anticilor referitoare la Socrate, nici în operele lui Euripide, nici în culegerile bizantine cu *spusele* înțelepților. Există două versuri în *Oracolele Sibyline* (*Cântul VIII*, v. 270<sup>22</sup> și v. 286<sup>23</sup>) care, luate împreună, acoperă parțial conținutul profeției lui *Euri[dit]* = *Socrate*. Dar aceste versuri sunt disparate. Ele nu sunt atribuite filosofului sau dramaturgului antic, ci *Sibilei*, iar redactarea lor diferă substanțial de redactarea profeției din manuscrisul lui Tușin. Cât privește paternitatea profeției, se pare că atribuirea textului lui *Euripide* se datorează unui original grecesc. Doar astfel poate fi explicată apariția în manuscrisul lui Tușin a vocalei *u*(*ŭ*) din numele dramaturgului antic. Ea corespunde, de fapt, literei *Ypsilon* („*ŭ*”) din transcrierea greacă. Manuscrisele slavone și ruse vechi înlocuiesc permanent vocala *u* prin consoana *v*. Astfel, în redactările de mai târziu ale acestei profeții, în loc de *Euri[dit]*, figurează *Eyripidii* sau *Eyripid*. Acest lucru este atestat de *manuscrisul* Iaremețki-Bilahevici<sup>24</sup>, de *podlinnikul explicativ* Stroganov<sup>25</sup> și de pictura *iconostasului bisericii Sf. Nicolae* a mănăstirii Viajițk<sup>26</sup>. Prima redacție a *Cronografului rus*, datată din anii 1516-1522, ortografiază numele lui *Euripide* în forma *Eyropid*<sup>27</sup>. Lectura ultimelor trei litere din numele *Euri[dit]* este incertă, fiind o reconstituire operată de N. A. Kazakova<sup>28</sup>. În mod sigur putem vorbi doar de primele patru litere din numele dramaturgului antic, caligrafiate nemijlocit de mâna lui Tușin.

O evoluție foarte interesantă ne dezvăluie profeția *elin-ului Pivogo(r)* [=Pitagora] din registrul al treilea al benzii drepte „cu filosofi” de la Voroneț (Fig. 10). Profeții identice, atribuite aceluiași Pitagora, descoperim pe banda din stânga *Arborelui lui Iesei* de la aceeași mănăstire Voroneț (vezi *supra*), precum și în pictura exterioară de la mănăstirile Humor și Sucevița. Textul acestei profeții este următorul: „**Ге выш/ній Бгъ съ/нидетъ/ и съ ч(ѣло)в(ѣ)к/ и поживе(т)/ и дв(с)тъ в/ на (ч-?)ало(ж)...**” [*Înaltul Dumnezeu va coborî și între oameni va trăi și două sute (probabil, de ani) de la începutul...*]. Această profeție nu are nimic în comun cu spusele lui Pitagora de la Trapeza Lavrei athonite<sup>29</sup> și de la biserica „Nașterea Domnului” din Arbanassi<sup>30</sup>. Nu o putem descoperi în izvoarele antice referitoare la Pitagora sau în culegerile medievale bizantine și slavone. Totuși, unele afinități între textul profeției filosofului din Samos (reprezentat în frescele moldave) și unele surse literare medievale există cu certitudine. Astfel, începutul profeției lui Pitagora de la Voroneț – *Înaltul Dumnezeu va coborî și între oameni va trăi...* – pare să fie foarte apropiat de profeția apocrifă referitoare la Hristos, atribuită lui Ieremia în manuscrisul slavon de secol XIII, cunoscut sub denumirea de „*Cronograful Iudaic*”: „**Ге Бгъ наш ... и посемже на земли явнѣса и съ чл(в)кы поживе...**” („*Dumnezeul nostru... pe pământ va apărea și între oameni va trăi*”)<sup>31</sup>. Această profeție apocrifă a lui Ieremia (mai exact *pseudo-Ieremia*) pare să fi circulat în versiune slavonă pe parcursul mai multor secole. O găsim într-o formă aproape identică în capitolul 81 (care precede capitolul 82 cu profețiile Anticilor!) al *primei redacții* a *Cronografului rus* (1516-1522)<sup>32</sup>. Nu este exclus ca această profeție apocrifă a lui

<sup>22</sup> *Va pătrunde în Fecioară asemenea oglinzii...*

<sup>23</sup> *Pe cei morți îi va învia...*

<sup>24</sup> Иван Франко, *op. cit.*, p. 34.

<sup>25</sup> О. И. Буслаевъ, *Сочинения*, Т. 2, *Сочинения по археологии и истории искусства*, Санкт-Петербург, Ed. Императорской Академии Наук, 1910, p. 378.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>27</sup> *Русский хронограф*, Ч. I, *Хронограф редакции 1512 года...*, p. 185.

<sup>28</sup> Н. А. Казакова, „Пророчества еллинских мудрецов” и их изображения в русской живописи XVI–XVII вв., în *ТОДРЛ*, Т. XVII, Москва-Ленинград, Ed. АН СССР, 1961, p. 368 și nota „r” de la p. 368.

<sup>29</sup> Hartmut Erbse, *op. cit.*, p. 220–222.

<sup>30</sup> Ivan Dujčev, *Antike heidnische Dichter und Denker in der alten bulgarischen Malerei*, Sofia, 1987, il. la p. 108–109.

<sup>31</sup> Vezi citatul respectiv din *Cronograful Iudaic* în: В. Истринь, „Александрия” русских хронографовъ. *Изследование и текстъ*, Москва, 1893, p. 335.

<sup>32</sup> *Русский хронограф*, Ч. I, *Хронограф редакции 1512 года...*, p. 164.





Fig. 10. Elin-ul Pivogor – 2 (Pytagora). Mănăstirea Voroneț.

Ieremia sau o altă profeție similară<sup>33</sup> să fi influențat redactarea profeției *Sibilei Europia* (Европіа) din unele manuscrise slavono-ruse de mai târziu. În această ordine de idei, merită să amintim versurile atribuite *Sibilei Europia* în „Cartea despre sibile” a lui Nicolae Miclescu Spătarul (anii 1672–1673): „Тако вѣрю и вѣровати велю, / Еже во плоти Бга исповѣдѹю. / Прїдетъ с неси на земаю Бгъ, / Слово предвѣчное живо. / Ѡ Двы ч(с)тыя воплотит’ся / И на земли съ члв(ѣ)ки поживетъ / И цр(с)тво Его во оубогихъ вмѣнит’ся, / И праведнїи тогда оублажаеми бѹдѹтъ”<sup>34</sup>. Miclescu nu este singurul scriitor din secolul al XVII-lea care citează aceste versuri. În biblioteca din Viden, clasicul literaturii ucrainene Ivan Franko a descoperit un manuscris slavono-rus tradus,

<sup>33</sup> Texte similare cu profeția apocrifă a lui Pseudo-Ieremia sunt cunoscute în literatura greacă de timpuriu. Astfel, încă la Sf. Chiril al Alexandriei († 444), în cartea a 6-a îndreptată împotriva lui Iulian Apostatul, putem găsi următoarele cuvinte: „... întrucât slava Sa cea Dumnezeiască și negrăită nu poate fi înțeleasă și pricepută și nici văzută, să petreacă și să stea împreună cu oamenii de pe pământ, o vreme bine fărmuită ca unul dintre noi întrucât s-a făcut om în conformitate cu planul lui Dumnezeu” (Vezi: Sf. Chiril al Alexandriei, *Zece cărți împotriva lui Iulian Apostatul*, București, Ed. Anastasia, 2000, p. 320). Aici mai merită să amintim de faptul, deja menționat, că începutul frazei citate din scrierea Sf. Chiril ( „...Slava Sa ... cea negrăită nu poate fi... pricepută...” ), este similar după conținut profeției lui Vason de la Sucevița.

<sup>34</sup> Николай Гаврилович Милеску Спафарий, *Эстетические трактаты*, Ленинград, 1978, p. 83. În manuscrisul Spătarului Miclescu aceste versuri ocupă fila 86v a tratatului „Despre sibile”.

probabil, din poloneză, care era intitulat „*Povestire despre cele douăsprezece sibile, altfel zis profetese, care au proorocit întruparea de la preacurata fecioară Maria a Fiului Domnului*” („Гказаніе ѿ двѣнадцати сивиллахъ, сирѣчь пр(о)рочицахъ, иже пророчествовахѹ ѿ Преч(с)тѣй Дѣѣ Мрїи и ѿ воплощенїи с(ы)на Бжїа”)<sup>35</sup>. Acest manuscris, datat în secolul al XVII-lea, conținea exact versurile citate mai sus din cartea lui Nicolae Milescu<sup>36</sup>. Originea acestor versuri este neclară. Ritmica lor, unele expresii și sintagme amintesc de versurile atribuite sibilelor în *Cronica* lui Martin Bielski<sup>37</sup>. Dar, spre deosebire de versurile atribuite în cartea lui Milescu sibilelor Frigiană, Libiană ș.a., aceste versuri ale sibilei Europa nu figurează în *Cronica* istoricului polonez. De asemenea, literatura antică (*Oracolele sibyline*, Terențiu Varro, Pausanias, Lactanțiu, Augustin) nu ne oferă originalele grecești sau latine ale acestor versuri, deși trebuie spus că în *Oracolele sibyline* se întâlnesc câteva expresii similare (cântul VIII, versurile 269–270). În general, tradiția antică (*canonul Varronian*) cunoaște nu douăsprezece, ci doar zece sibile (*Persică, Libiană, Delfică, Cimeriană, Eritreică, Samiană, Cumeică, Helespontică, Frigiană și Tiburtină*), din care *Europa* nu face parte. În realitate, această *sibilă Europa* se ascunde în *canonul* antic sub numele *sibilei Samiene*. Nicolae Milescu, urmând o veche tradiție literară, o identifică pe sibila *Europa* cu sibila numită *Samonea*<sup>38</sup>. El amintește că sibila din *Samos* mai era numită *Samia, Fito* sau *Samonota*<sup>39</sup>. Probabil că, pe parcursul evului mediu, s-a produs confuzia între numele apropiate *Samia, Samonota* și *Samonea*. Nu este exclus ca versurile atribuite în cartea lui Milescu sibilei *Europa* să fi fost atribuite inițial sibilei din insula *Samos*. În cazul în care această ipoteză ar fi justă, devine explicabilă apropierea frapantă între conținutul profeției lui Pitagora din pictura exterioară moldavă și conținutul versurilor citate (și subliniate!) mai sus, atribuite sibilei *Europa* (= sibila din *Samos*). Or, după cum o atestă mai multe surse antice, atât Pitagora, cât și tatăl său, Mnesarchos, erau originari din insula *Samos*<sup>40</sup>. În favoarea contaminării reciproce, care a legat conținutul profeției lui Pitagora din pictura moldavă de conținutul protografului versurilor citate de Milescu, pledează și amplasarea imaginilor filosofului și ale sibilei la Voroneț și la Sucevița. Vecinătatea imediată a acestor două imagini (la ambele ctitorii!)<sup>41</sup> nu pare a fi pur întâmplătoare.

În registrul al patrulea al benzii drepte de la Voroneț figurează imaginea *împărătesei Sivila* [Ц(а)рица Сивил(а)], care poartă coroană (Fig. 11a). Atribuirea demnității imperiale Sibilei este un fenomen medieval. El se datorează confuziei dintre apelativul comun „*sibilă*” și numele proprii *Sambeta*<sup>42</sup> sau *Samvifa*<sup>43</sup>, care, în unele scrieri medievale, erau identificate cu numele *reginei din Saba*<sup>44</sup>. Forma onomastică „*Sabbe*” atribuită *sibilei egiptene* sau *babeloniene* se întâlnește încă din Antichitate, la Pausanias<sup>45</sup>. Datele de care dispunem certifică faptul că sibila a fost numită pentru prima dată „împărăteasă” (= „regină”)

<sup>35</sup> Иван Франко, *op. cit.*, p. 18–22.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 20–21.

<sup>37</sup> Vezi fragmentul dedicat *sibilelor* din *Cronica* lui Martin Bielski în: Иван Франко, *op. cit.*, p. 24–32.

<sup>38</sup> Николай Гаврилович Милеску Спафарий, *Эстетические трактаты...*, p. 83.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>40</sup> Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* (Cartea a VIII, Capitolul I, *Pitagora*, 1, 2), Iași, 1997, p. 266; Porfiriu, *Viața lui Pitagora*, 1–2; Iamblichos, *Viața lui Pitagora*, Capitolul II, 3–5.

<sup>41</sup> La Voroneț chipul lui *Pitagora* este pictat pe banda dreaptă cu imaginile filosofilor, deasupra chipului *împărătesei Sivila*. La Sucevița atât *Pitagora* cât și *împărăteasa Sivila* sunt reprezentați alături, în registrul de jos al compoziției *Arborele lui Iesei*.

<sup>42</sup> A. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, T. II, Paris, 1880, p. 192–193.

<sup>43</sup> Vezi numele *Samvifa* în traduceriile lui Maxim Grecul din *Lexikonul Suidas*: Алексей И. Иванов, *Литературное наследие Максима Грека*, Ленинград, 1969, fr. nr. 87 de la p. 75.

<sup>44</sup> În secolul al XVI-lea asupra acestor confuzii atrăgea atenția Maxim Grecul. Vezi: Д. М. Буланин, *Переводы и послания Максима Грека*, Ленинград, 1984, p. 167.

<sup>45</sup> Pausanias, *Graeciae descriptio*, X, 12, 9.

în *Cronica* lui George Hamartolos<sup>46</sup>. Textul profeției de pe filactera sibilei de la Voroneț este următorul: „Ѡ вѣз/невѣс(т)/ныѧ / и вѣсеч/есты/и Бгъ ѧ...” [Dintr-o (fecioară – C.C.) fără mire și preacurată Dumnezeu va veni...]. Diverse redactări ale aceluiași text se întâlnesc pe filacterele sibilei din pictura exterioară de la mănăstirile Moldovița (Fig. 11b), Sucevița (Fig. 11c) și din frescele interioare ale bisericii Bunavestire a Kremlinului Moscovei (Fig. 11d). În tradiția manuscrisă descoperim acest text – în limba slavonă – în cadrul profeției celei de a treia sivile din *Cartea a 37-a* a lui Guri Tușin (1523–1526), iar în limba română – dar fiind tradus din grecește – într-o serie de *erminii* de sfârșit de secol XVIII – început de secol XIX. Conținutul și amplasarea acestui text în cadrul *erminiilor* românești, în pofida raportării lor la o epocă târzie, oferă cheia soluționării *provenienței* profeției celei de a treia sivile din manuscrisul lui Tușin și, respectiv, a profețiilor aproape identice ale *împărătesei Sivilla* din picturile exterioare moldovenești (Moldovița, Voroneț și Sucevița). După cum se vede, profeția slavonă din manuscrisul lui Tușin „Ѡ вѣзневѣстнѧ і вѣсечнѧ д(ѣ)ви Бгъ ѧвѣтъ сѧ, низъ вѣ ѧдѣ сѣцѣ, Бгъ же трепещѣтъ аггелѧ и ч(ѣ)лвѣчестѧ мѣсли”<sup>47</sup> corespunde aproape integral conținutului profeției sivilei din *Cărțile de zugrăvie* românești: „Din pântece de mireasă, cu totul neîntinată fecioară, iaste să se întrupeze ... Dumnezeu,... de care se cutremură cerurile (la Tușin – îngerii) și gândurile oamenilor”<sup>48</sup>. Un text absolut similar găsim și în *Cartea de pictură* a lui Dionisie din Furna (din anii 1729–1733): „Dintr-o fecioară cununată și fără de prihană, naște-se-va fiul Domnului... de care se vor teme cerurile și oamenii și înțelepții”<sup>49</sup>. Însă, spre deosebire de *Cărțile de zugrăvie românești*, la Dionisie din Furna acest text nu este atribuit sibilei, ci „altui înțelept”<sup>50</sup>. Culegerile bizantine, care sunt cu mult mai vechi decât *erminia* lui Dionisie, de asemenea, nu atribuie sibilei acest text. Astfel, în manuscrisele din grupul „tau” (conform clasificării lui Hartmut Erbse) conținutul acestui text este divizat în două profeții, situate după profeția sibilei (!) și atribuite lui Platon și Plutarh<sup>51</sup>. Dacă comparăm originalul bizantin din cel mai vechi manuscris al grupului „tau” (*Codex Atheniensis Graecus* nr. 373, secolul XV)<sup>52</sup> cu profeția *altui înțelept* din *Erminia* lui Dionisie și cu profeția sibilei din *Cărțile de zugrăvie* românești<sup>53</sup>, înțelegem etapele modificării paternității spuselor filosofilor Platon și Plutarh – spuse care, în urma unor alipiri la spusele anterioare, au dus la apariția profeției celei de a treia sivile din manuscrisul lui Tușin și la profeția *împărătesei Sivilla* din frescele exterioare moldave. Faptul că *erminia* lui Dionisie sau *Cărțile românești* sunt ulterioare secolului al XVI-lea<sup>54</sup> nu este un impediment în stabilirea acestor etape, întrucât scrierile amintite oglindesc un proces cu mult mai vechi al modificării paternității textelor, proces început, probabil, încă în ultimele decenii de existență ale Imperiului Bizantin. Tabelul de mai jos ne permite să urmărim aceste etape:

<sup>46</sup> В. Истринъ, *Хроника Георгия Амартола в древнеславянском переводе*, Т. 1, Петроград, 1920, p. 145. „Întâietatea” lui Hamartolos în identificarea sibilei cu regina din Saba a fost stabilită de C. de Boor în ediția *Georgi Monachi chronicon*, Lipsae, 1904, p. 200–201. Lucrarea lui C. de Boor este citată după: Д. М. Буланин, *Переводы и послания Максима Грека...*, nota 76 de la p. 74.

<sup>47</sup> Н. А. Казакова, *Пророчества еллинских мудрецов и их изображения...*, p. 368.

<sup>48</sup> Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină...*, p. 360.

<sup>49</sup> Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 126.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Hartmut Erbse, *op. cit.*, p. 218.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 87 și p. 218.

<sup>53</sup> Vezi nota 48.

<sup>54</sup> Referitor la datarea *Cărții de pictură* a lui Dionisie din Furna vezi studiul: Victor Ieronim Stoichiță, „*Cartea de pictură*” a lui Dionisie din Furna. *Încercare de definire structurală*, în Dionisie din Furna, *Carte de pictură...*, nota 1 de la p. 12–13. Referitor la datarea *Erminiilor* românești vezi monografia: Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traduceri anonime*, Cernăuți, 1936, p. 2, p. 25–26 și p. 32.

|                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Codex Athen. Graecus</i> 373, f. 145v–147v. Sec. XV                                                                                                                                                                                                               | Traducerea românească a <i>Cărții de pictură</i> a lui Dionisie din Furna. 1729–1733                          | <i>Cărțile de zugrăvie românești</i> . Ms. A, T, B, C, conform clasificării lui V. Grecu. Sf. sec. XVIII – înc. sec. XIX                                                                                                                                                               | <i>Cartea a 37-a a lui Guri Tușin</i> . 1523–1526. Același text, cu mici prescurtări, este atestat la Moldovița, Voroneț și Sucevița. |
| 4. Σιβύλλης – ἡξει οὐρανόθεν βασιλεὺς αἰώνων ὁ μέλλων κρῖναι πᾶσαν σάρκα καὶ κόσμον ἅπαντα (Orac. Sibyl. VIII, 218–219).                                                                                                                                             | Înțeleapta Proorociță – Veni-va din cer Regele vremilor, ce judeca-va toți oamenii și toată făptura.          | Siville – Veni-va din ceriu Împăratul veacurilor, care iaste să judece tot trupul și lumea toată, vedea-vor și oamenii (pe) Dumnezeu, credincioșii și necredincioșii. ↓                                                                                                                |                                                                                                                                       |
| 5. Πλάτωνος – Ἐκ μητρονύμφου παναμώμου παρθένου μέλλει παρῆναι τοῦ θεοῦ μό-νος λόγος.                                                                                                                                                                                | Alt înțelept – Dintr-o fecioară cununată și fără de prihană, naște-se-va fiul Domnului, ↓                     | Din pînțece de mireasă, cu totul neîntinată fecioară, iaste să se întrupeze unul Dumnezeu, ↓                                                                                                                                                                                           | [Φι]βηλλα: Ѡ безневѣстѣна і всечистѣа д(ѣ)ви Бг҃ъ явнѣ сѣа, (низъ вѣ ад҃ъ с҃ишѣ), ↓                                                   |
| 6. Πλουτάρχου – Ἀναρχος ἀπόροσιτος εἰς θεοῦ λόγος, ὃν οὐρανοὶ τρέμουνσιν ἄνθρωποι νόες.                                                                                                                                                                              | unul și fără de început, singurul Dumnezeu și Cuvânt de care se vor teme cerurile și oamenii și înțeleptiile. | Însuși fără de început, neapropiat un Dumnezeu Cuvântul, de care se cutremură cerurile și gândurile oamenilor                                                                                                                                                                          | Бго же трепещѣтъ ангели и члвччестѣи мысли.                                                                                           |
| 7. Σόλωνος Ἀθηναίου – Οὐκ ἐφικτόν μοι ἐστὶ ταῦτα πρὸς ἀμύητους εἰπεῖν, οὔτε δὲ φανερώς παραθέσθαι, πλην τῶ νοῖ ακούσατε ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ κατ’ οὐρανὸν βεβηκώς μεγάλου φλογος ὑπερβάλλον, ὃν τρέμουνσιν οὐρανοὶ γαῖά τε καὶ θάλαττα, αὐτοπά-τωρ, ἁπάτωρ, τρισόβλιος. |                                                                                                               | Solon Athineul – Măcarcă înfricoșate sânt aceastea cătră cei neînvățați, nici la arătare o punem; însă de a înțāleage auziți că chipul cel ce covârșāste lumina cea mare, de carele se cutremură oamenii, ceale pămāntești și marea, însuși tatā tuturor și de trei ori fericit iaste. |                                                                                                                                       |

După cum vedem din textul grecesc al primei coloane a tabelului de mai sus, profeția sibilei (*Orac. Sibyl.*, VIII, 218–219) este urmată de profeția lui Platon, iar profeția lui Plutarh de cea a lui Solon. Ultimele două profeții sunt chiar legate după sens, exprimând cutremurarea întregului Univers în fața Domnului (οὐρανοὶ τρέμουνσιν...). Această asociere a profețiilor lui Plutarh și Solon indică faptul că *Codexul atenian* de secol XV reproduce varianta inițială a ordinii și paternității profețiilor din grupul de manuscrise „*tau*”. Ulterior, pe parcursul copierii, alte profeții ale lui Platon și Plutarh – mai răspândite – le-au înlocuit pe cele din *Codexul atenian*. Cu toate acestea, profețiile menționate nu au dispărut totalmente din manuscrisele grecești. În *Cartea de pictură* a lui Dionisie din Furna, o profeție similară cu cea a lui Solon este atribuită lui Filon<sup>55</sup>, iar profeția lui Platon și Plutarh, fiind unite, au

<sup>55</sup> Se pare că în protografele *Erminiei* lui Dionisie din Furna aici, în loc de Filon, trebuie să fi figurat Hilon sau Heilon. Vasile Grecu a descoperit un astfel de manuscris grecesc (aparținând unei redacții mai arhaice decât *Cartea* lui Dionisie) în care profeția dată este atribuită lui Hilon. Mai mult decât atât, Hilon, fiind unul dintre cei *Șapte Înțelepți ai Antichității*, trebuie să fi figurat în cele mai timpurii culegeri de profeții ale Anticilor, întocmite în lumea bizantină. Vezi: Vasile Grecu, *Contribuții la studiul izvoarelor manualului de pictură bizantină*, în *Închinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 ani*, Cluj, 1931, p. 195.





Fig. 11. a) *Împărăteasa Sivila*. Mănăstirea Voroneț; b) *Împărăteasa Sivila*. Mănăstirea Moldovița (1537); c) *Împărăteasa Sivila*. Mănăstirea Sucevița (sfârșitul secolului al XVI-lea); d) *Împărăteasa Sivila*. Frescă a catedralei Bunavestire a Kremlinului din Moscova (mijlocul secolului al XVI-lea).

fost atribuite „altui înțelept”<sup>56</sup>. Însă, în nici un manuscris grecesc profeția respectivă (*Platon+Plutarh*) nu a fost atribuită Sibilei. Probabil, acest lucru s-a produs deja pe parcursul traducerii în slavonă a unor fragmente din manuscrisele grecești de tipul celor din grupul „tau” sau de tipul protografelor *erminiei* lui Dionisie din Furna. Atribuirea acestei profeții Sibilei nu s-a produs în mod deliberat, ci a fost rezultatul scăpării numelor filosofilor Platon și Plutarh sau a sintagmei „alt înțelept”, ortografiate, de obicei, în locul cel mai vulnerabil al manuscriselor – pe câmpurile laterale. În urma acestor scăpări, apartenența profeției anterioare, care era a Sibilei (*Oracolele Sibylinae*, VIII, 218–219), a devenit o atribuire comună pentru toate cele trei profeții (*Sibila+Platon+Plutarh*). O oglindire a acestui stadiu în evoluția manuscriselor ni-l oferă traducerile târzii românești conținute în *Cărțile de zugrăvie* publicate de Vasile Grecu<sup>57</sup>. După cum vedem din tabel, ele urmează fidel textul grecesc din manuscrisele grupului „tau”, dar atribuie toate cele *trei profeții* în exclusivitate Sibilei. Cu aceasta, procesul de modificare a profețiilor nu a luat sfârșit. Manuscrisul lui Tușin și picturile exterioare de la Moldovița, Voroneț și Sucevița probează dispariția părții autentice din profeția comună *Sibila+Platon+Plutarh* și atribuie Sibilei doar acea parte a profeției care, anterior, în manuscrisele bizantine din grupul „tau”, aparținea înțelepților *Platon și Plutarh*.

Imaginea *elin-ului Platon* [ΕΛΙ(Η) ΠΛΑΤΟ(Η)] este situată la Voroneț în registrul al cincilea al benzii drepte „cu filosofi” (Fig. 12a). Datorită sicriului și scheletului, pictate deasupra capului înțeleptului, această imagine trezește cel mai viu interes al vizitatorilor mănăstirii. Imagini similare ale aceluiași Platon găsim și la mănăstirile Moldovița (Fig. 12b) și Sucevița (Fig. 12c). Pe filactera înțeleptului putem citi următorul text: „**Х(с)Ѹ** роди/тисѧ ѿ /д(ѣ)ви М(а)ріѧ вѣ/рѧѧ въ не/го при Ко/станѣти/нѣ же и Е/ленѣ право/вѣрнѣ ц(а)рицѣ / па(ки) костн мо(а)...” [*Hristos se va naște din fecioara Maria. Cred în El; pe (timpul) lui Costan'tin și a Elenei, dreptcredincioase împărătese, oasele mele...*]. Spre deosebire de alte „spuse” ale Anticilor, ce au pătruns în culegerile bizantine din literatura patristică a primelor secole ale erei lui Hristos, această profeție apare mai târziu, odată cu întocmirea marilor cronici medievale. Se pare că prima atestare a acestei profeții o găsim în *Cronografia* lui Teofan Mărturisitorul (752–818)<sup>58</sup>. De aici, ea pătrunde în scrierile cronicarilor bizantini (Hamartolos<sup>59</sup>, Manases<sup>60</sup>, Zonaras<sup>61</sup> ș.a.). În literatura latină, o referire la ea putem descoperi în *Summa Theologiae* a Sfântului Toma din Aquino (Pt. II-a – II-ae, quest. 2, a. 7 ad. 3). Prima traducere în limba română a acestei profeții i-o datorăm lui Mihail Moxa (1620), al cărui text pare a fi inspirat de versiunea slavonă a *Cronicii* lui Constantin Manases: „Într-acéea vréme săpa un om la un zid. El găsi un mormânt de marmure și un mort într-îns[ul] și slove scrise, de zicea: H[risto]s va naște den fată, și crez, iară în zilele lu[i] Costantin împărat și a Irinei iar[ă] mă va vedea soarele”<sup>62</sup>. Probabil că în literatura slavonă această profeție a pătruns de timpuriu, odată cu traducerea *Cronicii* lui George Hamartolos. Redacțiile moldave ale textului profeției par a fi apropiate de variantele sud-slave. Este extrem de semnificativă substituirea numelui împărătesei Irina prin numele

<sup>56</sup> Dionisie din Furna, *op. cit.*, p. 126.

<sup>57</sup> Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină...*, p. 360.

<sup>58</sup> Michael D. Taylor, *A historiated Tree of Jesse*, în „*Dumbarton Oaks Papers*”, Nr. 34–35, Washington, 1980–1981, nota 40 de la p. 136 sau C. Mango, *A Forget Inscription of the Year 781*, în „*Зборник радова Српске академије наука*”. Византолошки Институт, Кн. 8, 1963, p. 201.

<sup>59</sup> В. Истринь, *Хроника Георгия Амартола...*, p. 482–483.

<sup>60</sup> Vezi fragmentul respectiv tradus în slavonă din *Cronica* lui Manases în Capitolul „Izvoare” al ediției: Mihail Moxa, *Cronica universală*, ediție critică de G. Mihăilă, București, 1989, p. 301.

<sup>61</sup> A. Jacobs, Ζωνοπάς, în *Die byzantinische Geschichte bei Johannes Zonaras in slavischer Übersetzung*, seria „*Slavische Propylaen*”, Bd. 98, Munchen, 1970, p. 167–168.

<sup>62</sup> Mihail Moxa, *op. cit.*, p. 171.



împărătesei Elena (la Voroneț) sau Elina (la Sucevița). Acest fenomen s-a produs doar în Moldova secolului al XVI-lea și nu se mai întâlnește în altă parte. Cât privește apartenența acestei profeții lui Platon, Moldova medievală nu este singura țară unde putem depista această atribuire. În manuscrisele grecești cu profeții ale Anticilor din grupul „delta” (conform clasificării lui Hartmut Erbse)<sup>63</sup> și în decorul ușilor portalului sudic al bisericii Sf. Treime a mănăstirii *Ipatievsk* din Kostroma<sup>64</sup>, redactările specifice ale acestei profeții sunt, de asemenea, atribuite lui Platon. Referitor la redactările grecești atestate<sup>65</sup>, merită să fie menționat faptul că ele sunt relativ târzii (secolele XVI–XVII) și nu amintesc de numele împăraților *Constantin* și



Fig. 12. a) *Elin-ul Platon*. Mănăstirea Voroneț; b) *Elin-ul Platon*. Mănăstirea Moldovița (1537).

<sup>63</sup> Hartmut Erbse, *op. cit.*, p. 221.

<sup>64</sup> В. Г. Брюсова, *Ипатьевский монастырь*, Москва, 1982, il. 33.

<sup>65</sup> Este vorba de redactările inserate în *Codex Atheniensis* nr. 701 (sec. XVI), de *Codex Athous Vatoped* nr. 754 (sec. XVII) și de *Codex Athous Lavra* nr. 758 (sec. XVII).



Fig. 12. c) *Elen-ul Platon*. Mănăstirea Sucevița (sfârșitul secolului al XVI-lea);  
d) *Filosoful anonim cu racla deschisă*. Relief al Domului din Orvieto. Primul deceniu al secolului al XIV-lea.



Irina (sau Elena), deși pomenesc de *împărații dreptcredincioși*: „Πλάτων ὁ μεγαλῶνυμος εἶπεν... ὁ δὲ υἱὸς αὐτοῦ ὁ Χριστὸς μέλλει γεννηθῆναι ἐκ παρθένου Μαρίας καὶ πιστεύω εἰς αὐτόν. Ἐπὶ δὲ εὐσεβοῦς βασιλείᾳ πάντων ὅψει με, ἤλπε ...”<sup>66</sup>. În această ordine de idei, putem afirma că redactarea profeției lui Platon ortografiată în limba slavonă pe fațadele bisericilor moldave, atât prin conținut (aproape identic cu originalul *Cronicii* lui Hamartolos), cât și prin paternitate (Platon), este cu mult mai apropiată de manuscrisele grecești decât redactarea aceleiași profeții (atribuită *filosofului anonim*) din *Cronograful rus*.

Itinerarul ilustrării *profeției anonimului* în operele de artă plastică pare să contrazică itinerarul migrației textului acestei profeții. Astfel, cea mai veche imagine conservată a *filosofului anonim* este descoperită nu în Bizanț, ci în Italia, în reliefurile fațadei Domului din Orvieto (1321–1330)<sup>67</sup>, atribuite echipei de sculptori condusă de Lorenzo Maitani<sup>68</sup>. Aici, în cadrul compoziției *Arborele lui Iesei*, în registrul cu imaginile înțelepților Antichității, putem vedea sculptată o *racă deschisă* ce conține un schelet (Fig. 12d). În pofida faptului că reliefurile de la Orvieto nu conțin texte scrise, este absolut clar că aici este vorba de mormântul amintit în *Cronica* lui Teofan Mărturisitorul. Certitudinea ne-o oferă imaginea mormântului deschis și a scheletului – detalii, care figurează nu numai la Orvieto ci și la mănăstirile Moldovița, Voroneț, Sucevița, la biserica Sf. Treime a mănăstirii Ipatievsk și în alte locașe unde legătura dintre text și imagine nu trezește nici un fel de dubii. Ulterior, în cărțile de zugrăvie românești de la sfârșitul secolului al XVIII-lea sau de la începutul secolului al XIX-lea, amintirea provenienței tombale a profeției nu va fi uitată. Ca și în vechile *cronici* ale lui Teofan sau Hamartolos, în *erminiile* de tipul celei de la cota nr. 1283 (din fondul de carte manuscrisă a Bibliotecii Academiei Române) profeția „*Hristos are a se naște din fecioara Maria...*” va fi precedată de textul: „*Aceasta s-au aflat scrise pe mormântul lui*”<sup>69</sup>.

În registrul inferior al benzii verticale „cu filosofi” din dreapta *Arborelui* de la Voroneț (Fig. 13a) figurează imaginea *Țarului* (!) *Aristotel* [Ц(а)рь Аристотел]. Motivul atribuirii demnității de *împărat* (*Țar*) filosofului originar din Stagira rămâne neelucidat. La Moldovița (Fig. 13b) și la Sucevița (Fig. 13c) filosoful este prezentat în mod tradițional, cu calificativul de *elen* sau *elin*. Textul de pe filactera lui Aristotel de la Voroneț este destul de amplu: „ПРИДЕ НИЗ СЪЦІЙ БЪ / ПРЕПРОСТЪ / СЪЦІЕСТ/ВОЪ ѿ ВЪ/СЕЧСТІЕ / ДВЦА И БЛАГОВЕР/АЗНИИ Н/ЕВЪСЪГЪ...” [Va veni jos (în orig. gr. – pe pământ) Ființă de nealcătuită natură, de la preacurata Fecioară, asemeni Domnului mireasă, ...]. Ultimele cuvinte ale acestei profeții „... ѿБЩЕЕ ВЪСКРСЕНІЕ ВСЕМ ДАРѢ(Ѧ)” [...învierea tuturor dăruind] lipsesc în inscripția de la Voroneț. În *Cartea a 37-a* a lui Guri Tușin această profeție este prezentată integral, fiind atribuită înțeleptului [A]naskorid. Numele [A]naskorid nu se găsește printre numele înțelepților Antichității cărora manuscrisele bizantine le atribuie profeții referitoare la Hristos. Transliterarea numelui [A]naskorid din manuscrisul caligrafului rus nu este sigură întrucât prima literă [A] lipsește. A fost emisă ipoteza că aici ar fi vorba de medicul *Dioskorid(e)*. Dar, spre deosebire de numele altor medici celebri ai Antichității (*Hippocrate* și *Galenus*)<sup>70</sup>, numele

<sup>66</sup> Hartmut Erbse, *op. cit.*, p. 221.

<sup>67</sup> Enzo Carli, *Il Duomo di Orvieto*, Rome, 1965, il. 22.

<sup>68</sup> După părerea lui V. N. Lazarev, însuși Maitani a executat doar o parte din reliefurile de pe pilonul nordic și de pe cel sudic ale Catedralei din Orvieto. Cât privește reliefurile cu imaginea *Arborelui lui Iesei* de pe pilonul din dreapta al portalului central al catedralei, ele par să fie executate de sculptorii echipei lui Maitani. Vezi: В. Н. Лазарев, *Происхождение итальянского Возрождения*, Т. II, *Искусство Треченто*, Москва, 1959, p. 133.

<sup>69</sup> Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, Cernăuți, 1936, p. 360.

<sup>70</sup> Hippocrate și Galenus apar și în pictura murală medievală. O frescă cu imaginea discuției între cei doi medici ai Antichității decorează cripta catedralei din Anagni (Italia, sec. XIII). Vezi imaginea în: В. П. Глазичев, *Гемма Коперника*, Москва, 1989, p. 247.





Fig. 13. a) *Țarul Aristotel*. Mănăstirea Voroneț; b) *Elin-ul Aristotel*. Mănăstirea Moldovița (1537); c) *Elen-ul Arestutel* (Aristotel). Mănăstirea Sucevița (sfârșitul secolului al XVI-lea).

medicului *Dioskoride* nu apare în *culegerile* bizantine cu profeții. În Rusia secolului al XVII-lea, această profeție a lui *[A]naskorid* i-a fost atribuită lui *Plutarh* (a 2-a profeție a istoricului antic din *manuscrisul Iaremețki-Bilahevici*)<sup>71</sup>. Probabil, copiii din secolul al XVII-lea au intuit absurditatea atribuirii acestei profeții unui înțelept inexistent și au reatribuit-o înțeleptului precedent care, în textul manuscrisului lui Tușin, era *înțeleptul Plutarh*. Nu este exclus ca între numele *[A]naskorid* din manuscrisul lui Tușin și numele *Aristotel* din pictura exterioară moldavă să existe o legătură de ordin caligrafic. Este simptomatic faptul că ambele nume conțin același număr mare de litere chirilice, iar locul unora din aceste litere coincide în cadrul ambelor cuvinte: Царь (?) ~~А~~ристотел... (Vroneț) – Анаскорида (manuscrisul Tușin). Dacă mai luăm în considerație faptul că litera chirilică finală „d” (Д) din numele Anaskorid în urma pierderii elementului orizontal de legătură se poate transforma într-un „l” (Л) chirilic, cantitatea de litere identice se ridică aproape la jumătate: ~~А~~ристотел—Анаскорида. În rest, confundarea literelor н și и sau т și р pare destul de verosimilă.

Ținând cont de faptul că numele lui *Aristotel* figura în diverse tipuri de manuscrite grecești cu profețiile Anticilor, iar numele lui *[A]naskorid* nu figurează nicăieri în afară de *manuscrisul* lui Tușin, este logic să presupunem că în *protograful traducerii slavone* figura numele filosofului din Stagira. În frescele Moldovei secolului al XVI-lea numele filosofului nu s-a schimbat (doar la Sucevița a avut loc o modificare nesemnificativă atestată de forma onomastică *Arestutel*).

Analiza surselor literare a profețiilor înțelepților Antichității din pictura murală exterioară a bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Vroneț ne permite să tragem următoarele concluzii:

a) Până în prezent nu s-a păstrat nici un manuscris bizantin, post-bizantin sau slavon care ar îngloba toate profețiile înțelepților Antichității de la Vroneț. Din manuscritele slavone anterioare perioadei de realizare a frescelor, cele mai multe profeții – șapte(!) –, similare cu cele de la Vroneț, le conține *Cartea a 37-a* a lui Guri Tușin, caligrafiată în anii 1523–1526.

b) Atribuirea unor citate străine Sibilei își are explicația sa. Aici nu poate fi vorba de incompetența zugravilor sau a programatorilor frescelor, ci de o *tradiție atributivă* deja constituită, datorată, pe de o parte, complicatelor procese de circulație și de reproducere a manuscriselor greco-bizantine, iar pe de altă parte, inerentelor modificări și interpolări ale textului inițial, apărute pe parcursul traducerilor în limba slavonă.

c) Erorile identice în atribuirea unor profeții (*testimonium-ul flavianum*, atribuit în mod greșit lui Plutarh în frescele de la biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava, *spusele* lui Platon și Plutarh – din *culegerile bizantine* ale grupului „tau” – atribuite eronat *sibilei*), cât și situarea compactă în manuscrisul lui Tușin a unui grup important de profeții (nr. 10–17) aproape identice cu cele din frescele moldave probează existența unui *protograf comun*. Între acest *protograf comun* și manuscrisul lui Tușin a existat, însă, cel puțin încă un manuscris *intermediar*. Or, *culegerile de profeții slavono-ruse* din secolul al XVII-lea (incluse în *manuscrisul preotului Iaremețki-Bilahevici*, în *manuscrisul de la mănăstirea Agapia*, în *Podlinnikul explicativ Stroganov* ș.a.) nu descind direct din manuscrisul lui Tușin, ci dintr-un manuscris superior din punct de vedere calitativ, cu mai puține erori<sup>72</sup> de atribuire și de caligrafie. Totuși, acest manuscris nu era *protograful comun*, întrucât majoritatea atribuirilor *profețiilor înțelepților Antichității* din manuscritele rusești de secol XVII sunt mai apropiate de manuscrisul lui Tușin decât de atribuirile din pictura exterioară moldavă, pe când în *protograful comun* situația trebuie să fi fost diametral opusă.

<sup>71</sup> Vezi: Иван Франко, *op. cit.*, p. 34.

<sup>72</sup> Cea mai importantă eroare de acest fel din *manuscrisul lui Tușin* constă în atribuirea cuvintelor lui Platon lui Aristotel și invers. În *manuscrisul preotului Iaremețki-Bilahevici*, în *manuscrisul de la mănăstirea Agapia* și în *Podlinnikul explicativ Stroganov* această eroare nu figurează.

## POPA VLAICUL ȘI CREAȚIA SA ARTISTICĂ

de TEREZA SINIGALIA

### Résumé

La découverte d'une icône de Jésus Pantocrator dans la collection du monastère de Bistrița (dép. de Neamț) signée par Popa Vlaicul a associé ce nom à l'auteur des images des quatre Évangélistes du *Tétravangile* offert, en 1643, par Matei Basarab à sa fondation, le monastère Căldărușani – qui, sur la planche représentant le portrait de l'Évangéliste Luc, porte la signature de l'artiste, *Popa Vlaicul Zugravul*. Le même Popa Vlaicul est l'auteur des miniatures présentes dans *Le Livre de Liturgies* grec, copié par Jacobos, disciple du métropolite Luc de Valachie, en 1632, présent au monastère St. Etienne de Météores. La miniature sur laquelle se trouve la signature de Vlaicul, avec un caractère purement décoratif, occidental, est inspirée d'un livre de modèles, imprimé à Venise, en 1591; la similitude entre les représentations a été pour la première fois mise en évidence par la chercheuse Olga Gratziou. Les autres miniatures de ce *Livre de Liturgies*, ainsi que le reste des travaux liés, sans aucun doute, au nom de Vlaicul, sont réalisés dans la tradition byzantine, ce qui témoigne de la capacité artistique spéciale de Vlaicul, aussi bien que de la réceptivité du milieu culturel de la Valachie de cette époque-là. Il y a encore deux aspects mis en discussion: la possible identification de Popa Vlaicul Zugravul avec l'un des prêtres portant le nom de Vlaicul, actif à Târgoviște dans l'intervalle 1630–1650, proche au clergé de la Métropole de Valachie, dont le siège était en ville et, d'autre part, l'identification du monastère auquel on avait dédié l'icône, qui, à présent, se trouve au monastère Bistrița de Moldavie, et des circonstances dans lesquelles la pièce s'est trouvée ici. Selon toutes les probabilités, il s'agit du monastère de Snagov, tout près de Căldărușani.

**Keywords:** Popa Vlaicul Zugravul, icon, miniature, decorative motifs.

În 1989, vizitând mănăstirea Bistrița din județul Neamț am fost frapată de o icoană ce mi se păruse deosebită stilistic de ceea ce bănuiam a fi un anume specific moldovenesc, fără ca domeniul să îmi fie, atunci și acum, cu totul familiar. Întrebările au apărut în momentul în care lectura inscripției de la baza icoanei, lacunară parțial, scotea piesa din arealul moldav și o plasa în cel al Țării Românești. Încercând să integrez icoana într-un context artistic mai larg, am prezentat-o în cadrul unei sesiuni de comunicări<sup>1</sup>, textul acesteia constituind în parte și baza acestei note.

Icoana de la care am pornit îl reprezintă pe Hristos Pantocrator (Fig. 1) și, după structura iconografică și după dimensiuni (76,8 x 57,4 x 2,8 cm), pare să fi făcut parte din iconostasul unei biserici de dimensiuni mai curând mici. Inscripția de la partea inferioară a câmpului, aflată la câțiva centimetri deasupra baghetei profilate aurii a ramei, este redactată în limba slavonă, cu litere chirilice trasate cu o culoare albă. Începutul lipsește, primul

---

<sup>1</sup> Comunicarea purta titlul *O icoană din Țara Românească la mănăstirea Bistrița – Neamț* și a fost susținută la Sesiunea Națională a Muzeelor de Artă din 1995. Nu cunoșteam în acel moment articolul lui Al. Efremov, *Pictura de icoane în „Epoca lui Matei Basarab”*, în *Mitropolia Olteniei*, XXXIV, 1982, nr. 7–9, p. 476–477.



cuvânt părănd a fi „sătvori”/am dat, am pus/am făcut/; urmează „eromonah Ignatie egumen ot”, textul întrerupându-se din cauza unei lacune mari a întregului strat pictural (grund și peliculă de culoare), din cuvântul următor păstrându-se numai o literă, posibil *C/S*. Urmează cu probabilitate „vă dñi”, din nou o lacună din care se deduce prezența lui „IO Ma” așa cum se înțelege din ceea ce a rămas „thei Voevo”. Apare aici cea mai întinsă lacună a textului, perfect descifrabil fiind sfârșitul: „iunie 9 dne. Pisal Popa Vlaicul”. Reconstituit, în traducere, textul ar suna astfel: „Am dat ermonah Ignatie egumen ot... în zilele lui IO Matei Voevod... iunie 9 zile. A pictat Popa Vlaicul” (Fig. 2).



Fig. 1. Popa Vlaicul, *Icoana Hristos Pantocrator*, Mănăstirea Bistrița, jud. Neamț, deceniul 5, secolul al XVII-lea.



Fig. 2. Popa Vlaicul, *Icoana Hristos Pantocrator*, Mănăstirea Bistrița, jud. Neamț, deceniul 5, secolul al XVII-lea.  
Detaliu: semnătura Popei Vlaicul: „Pis popa Vlaicul”.



Inscripția de danie, dar și semnătura, par a se referi – în cea mai mare parte la personaje din Țara Românească. În identificarea lor – cu excepția lui Matei Basarab, care nu mai are nevoie de un asemenea demers – voi începe cu ultimul menționat și sigur cel mai interesant, Popa Vlaicul.

Istoriei artei din Țara Românească un asemenea nume nu îi este necunoscut. Încă în 1944, profesorul Ion Barnea a publicat *Tetraevanghelul* zis „de la Căldărușani” (BAR, Ms slav nr. 13), datat prin colofon 1643, copiat de călugărul Mardarie și miniat de „Popa Vlaicu zugravul”, comandat de Matei Basarab pentru a fi dăruit ctitoriei sale recent ridicate, mănăstirea Căldărușani<sup>2</sup> (Fig. 3, 4). S-a susținut că prețiosul codice a fost copiat și decorat în respectivul așezământ<sup>3</sup>, dar nici o altă operă cunoscută până astăzi, miniată sau nu, simplă carte de slujbă sau cu altă destinație, nu ne este cunoscută ca provenind de aici.

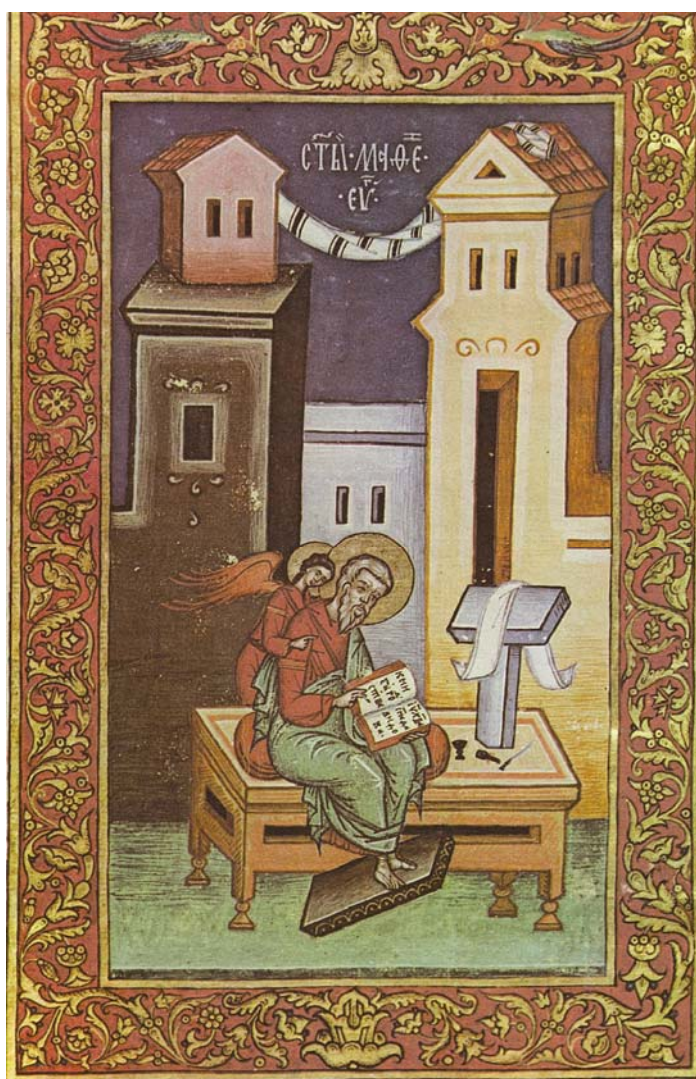


Fig. 3. Popa Vlaicu, *Tetraevangelul de la Căldărușani*, BAR, Mss slav nr. 13, 1643: *Evangelistul Matei*.

<sup>2</sup> Ion Barnea, *Tetraevangelul de la Căldărușani*, în *BCMI*, XXXVII, 1944, p. 58 – 68.

<sup>3</sup> P.P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei*, București, vol. I, 1957, nota p. 20.



Fig. 4. Popa Vlaicul, *Tetraevangelul de la Căldărușani*, BAR, Mss slav nr. 13, 1643: *Evangelistul Luca*.

După cum se știe, autorul miniaturilor în plină pagină reprezentând chipurile celor patru Evangheliști, plasate pe contrapagina ce marchează începutul fiecărui text nou din *Tetraevangelul* de la Căldărușani, este cunoscut nu din colofon<sup>4</sup>, ci din propria iscălitură, plasată în partea inferioară, în interiorul chenarului decorativ, de pe planșa reprezentându-l pe Evangelistul Luca, patronul pictorilor. Textul este laconic, dar elocvent: „*Ază popa Vlaicul zugraf*”/ *Eu popa Vlaicul zugrav* (Fig. 5).

Ceea ce este însă frapant, dincolo de identitatea de nume dintre cei doi zugravi, este grafia textului, scris cu alb în ambele cazuri, cu caractere identice, cu *I*-ul și *L*-ul aruncate în suprascriere, deși nu era absolut necesar, prima dintre aceste litere fiind și culcată, ca un fel de marcă de autor.

<sup>4</sup> Vezi infra, nota.





Fig. 5. Popa Vlaicul, *Tetraevangelul de la Căldărușani*, BAR, Mss slav nr. 13, 1643: *Evangelistul Luca*. Detaliu: Semnătura „Ază Popa Vlaicul Zugraf”.

Există și o a treia operă semnată de un „*Popa Vlaicul zugraf*”, necunoscută în România<sup>5</sup>, semnalată de cercetătoarea din Grecia Olga Gratziou, într-un context pur științific<sup>6</sup>, în 1982, și republicată într-un ghid detaliat al mănăstirilor de la Meteore în 1991<sup>7</sup>.

Lucrarea, aflată la mănăstirea Sf. Ștefan (Codex 103), este un *Liturghier* grec din 1632, copiat de Iacovos, elev al mitropolitului Țării Românești Luca, cel originar din Cipru<sup>8</sup>, și decorat cu miniaturi. Trei dintre acestea reprezintă portretele celor trei autori de Liturghii, Sfinții Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare și Grigore Teologul (Fig. 6). Pe fila 71r (Fig. 7), se află o miniatură singulară, tot în plină pagină, cea semnalată de Olga Gratziou<sup>9</sup>. Miniatura are un caracter pur decorativ și un sens simbolic. Într-un cadru ornamental cu vrejuri și flori aurii, pe fond roșu, surmontate simetric de păuni multicolori, se deschide un medalion polilobat verde, având în centru o fântână cu trei niveluri, flancată de doi grifoni de aur. Olga Gratziou – în căutarea surselor motivelor cărților miniate de episcopul Matei al Mirelor și stareț la mănăstirea Dealu și de membrii cercului episcopului Luca de Buzău (viitorul mitropolit al Țării Românești) – a descoperit, într-o lucrare tipărită la Veneția în 1591, a lui

<sup>5</sup> *Liturghierul* acesta nu este amintit de Gheorghe Buluță și Sultana Craia în lucrarea lor, *Manuscrise miniate și ornate din epoca lui Matei Basarab*, București, 1984, în Cap. „III. Liturghiere. Slujebnice”, p. 56–65.

<sup>6</sup> Olga Gratziou, *Die dekorierte Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1624). Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600*, Athen, 1982, p. 131, fig. 194.

<sup>7</sup> D. Z. Sofianos, *Meteora Itinerary*, Edition: Holy Monastery of Transfiguration (Great Meteoro), 1991.

<sup>8</sup> Olga Gratziou, *Die dekorierte Handschriften*, p. 98. nota 209, citându-l pe Linos Politis, *Un centre de calligraphie dans les principautés danubiennes au XVIIe siècle. Lucas de Buzău et son cercle*, în Dixième Congrès International des Bibliophiles, Athènes, 1977, p. 1–11, care îi indică pe discipolii mitropolitului Luca al Țării Românești, a căror activitate de copisti s-a desfășurat în timpul domniei lui Matei Basarab. Printre aceștia se afla Iacobos, hieromonah la mănăstirea Simonospetra de la Muntele Athos, ajuns ulterior episcop de Sidi, iar între 1637 și 1639 episcop de Ganochora. A fost compozitor de cântece religioase și copist al unor manuscrise muzicale liturgice. Codicele datate sunt din intervalul 1624–1649. Manuscrisele sale au fost scrise în Mitropolia Țării Românești (1624, Sinai 1480), în București (1632, Meteora, Mănăstirea Sf. Ștefan 73) și la Constantinopol (1636, Karakalou 250). Manuscrisul Simonospetra 140, o *Psaltire*, a fost început de mitropolitul Luca și terminat în 1635 de Iacobos, care se intitulează, în Colofon, ucenic al mitropolitului Luca.

<sup>9</sup> Olga Gratziou, *Die dekorierte Handschriften*, p. 131–132, notele 319 și 321, fig. 194.

Cesare Vecellio, *Corona delle nobili e virtuose donne*, izvodul pentru această miniatură<sup>10</sup> (Fig. 8). Este vorba despre un model pentru dantelă<sup>11</sup>, pe care pictorul decorator însă nu îl copiază ca atare, ci încearcă o interpretare ușor simplificată a motivului central și a părții superioare, cea cu păuni, transpusă – din necesități compoziționale – din orizontală pe verticală, completată în jumătatea inferioară și în colțurile superioare ale cadrului cu un decor cu vrejuri și flori împletite, tot de sorginte italienească.

Imaginea fântânii arteziene este flancată – la nivelul primei vase – de inscripția „*Popa Vlaicul*”, trasată cu același tip de caracter ca și primele două semnături, tot cu cele două litere *I* și *L* suprascrise și, cu toată somptuozitatea decorativă și cromatică a contextului, tot cu culoare albă (Fig. 9). Nu încapă nici o îndoială că același Popă Vlaicul este autorul acestei miniaturi ca și a celor trei figurative din același codex, imaginea Sf. Grigore Teologul de pe f. 72v având aproape aceleași caracteristici stilistice, deși este mai luminoasă, cu figurile evangheliștilor din *Tetraevangelul* de la Căldărușani.

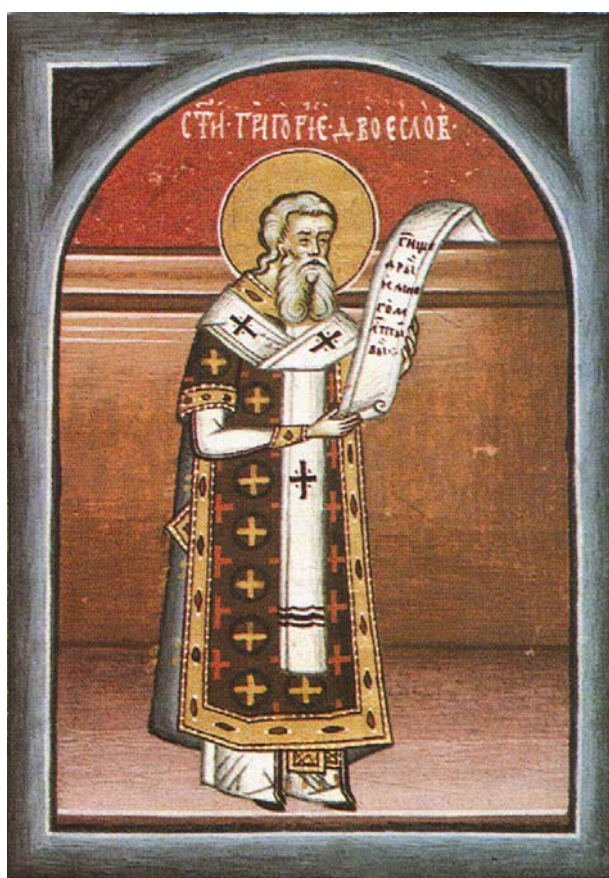


Fig. 6. Popa Vlaicul, *Liturghier*, Meteore, Sf. Ștefan 103, 1632: *Sf. Grigore Dialogul*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 131, nota 320 – amplă, cu bibliografia aferentă lucrării italienești și cu aprecieri asupra ei. Lucrarea-model este reprodusă în fig. 195.

<sup>11</sup> Că asemenea cărți de modele pentru diferite tipuri de broderii sau dantele circulau în Țara Românească aflăm dintr-o scrisoare trimisă chiar de Doamna Elina, soția lui Matei Basarab, care semnează „*Elina Gospojda*”, „*Catrinei judeceasa*”; soția judeului Brașovului Michael Goldschmidt, în 10 februarie 1649, prin care îi arată că a cumpărat „*o roabă împletitoare*” și îi cere „*izvoade de peteare [Sic!] mai mari și mai mici și de călți și de tot fealiul*” (Nicolae Iorga, *Socotelile Brașovului și scrisori românești către Sfat în secolul al XVII-lea*, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice*, Seria II, 1899, 205).





Fig. 7. Popa Vlaicul, *Liturghier*, Meteore, Sf. Ștefan 103, 1632: Medalion decorativ.

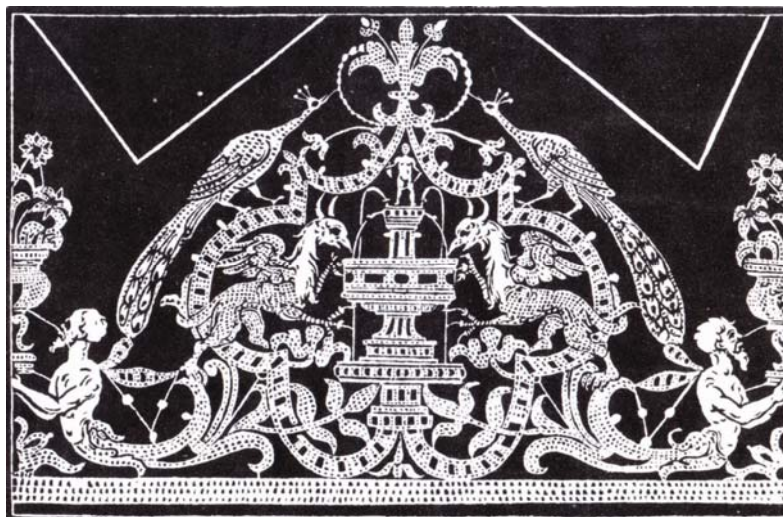


Fig. 8. Cesare Vecellio, *Corona delle nobili e virtuose donne*, Veneția, 1591, Model de dantelă.



Fig. 9. Popa Vlaicul, *Liturghier*, Meteore, Sf. Ștefan 103, 1632: Medalion decorativ.  
Detaliu: Semnătura: „Popa Vlaicul”.

Pentru ilustrația manuscrisului de la Meteore, Olga Gratziou făcea următorul comentariu, cu referire strict la ornamentele sale, nu la imaginea în discuție: „*Ornamentele manuscrisului vădese multe asemănări cu decorația din manuscrisele lui Luca. Imaginile autorilor [de Liturghii, n. T.S] seamănă cu cele ale manuscrisului Liturghierului din Biblioteca Națională din Atena (nr. 836)*”<sup>12</sup>.

Aceste afirmații merită o discuție mai largă, care se poartă pe mai multe planuri.

În *Itinerariul de la Meteore* este publicată, alături de figura Sf. Grigore Teologul, și prima pagină a *Liturghiei* atribuite lui, aflată pe fila 73r a manuscrisului Sf. Ștefan 103 (Fig. 10).



Fig. 10. Copistul Iacobos, *Liturghier*, Meteore, Sf. Ștefan 103, 1632: Pagina de titlu a *Liturghiei* Sf. Grigore Teologul.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 131, nota 319.

Frontispiciul este, într-adevăr, de tipul comun manuscriselor din succesiunea episcopului Luca, iar caracterele grecești de tipul numit „în melc” („*Schnörkelschrift*”, la Olga Gratziou). Singura imagine a unui autor de Liturghii din acest manuscris, publicată color în acest volum de la Meteore, cea a Sf. Grigore Dialogul („*Dvoeslov*”, în inscripția caligrafiată cu litere albe), este însă, așa cum spuneam, înrudită cu miniaturile din *Tetraevanghelul* copiat și decorat pentru mănăstirea Căldărușani, chiar dacă, până la un punct, mai simplificată la nivelul cadrului arhitectonic și mai rigidă în ceea ce privește tratarea personajului. Dacă această imagine, ca și celelalte două înrudite tematic, seamănă cu cea/cele din *Liturghierul* păstrat la Atena nu știm, acesta nefiindu-ne accesibil nici măcar sub forma unei publicații. Dacă observația este corectă, am putea atribui încă o lucrare popei Vlaicul, dar problema rămâne deschisă.

Discuția comportă și alte două aspecte, cu implicații și semnificații mai largi.

Observăm în primul rând că avem pentru aceste manuscrise somptuoase două rânduri de artiști: un copist și un miniaturist. Examinând prestația lui Iacobos în paralel cu cea a popei Vlaicul din manuscrisul de la Sf. Ștefan remarcăm că primul copiază textul propriu-zis și decorează paginile pe care acesta apare: frontispicii și inițiale realizate în maniera proprie cercului artistic în care s-a format. Popa Vlaicul este autorul miniaturilor în plină pagină, cel puțin patru la număr, din ceea ce știm astăzi – trei figurative, cu chipurile autorilor de Liturghii și una decorativă – realizate într-un stil diferit, pentru figurile sfinților recurgând la tradiția bizantină, pentru compoziția decorativă la modele occidentale. Situația indică lucrul separat în scriptorii și recurgerea de către comanditari la artiști diferiți, specializați pe câte o categorie de activități în vederea realizării unei opere unice.

Situația este identică în cazul *Tetraevanghelului* comandat de Matei Basarab pentru mănăstirea Căldărușani și scris în slavonește. Textul *Colofonului*, care este o adevărată mostră de mentalitate a vremii, ne lămurește în final asupra copistului manuscrisului, dar, ca și în cazul codicelui de la Meteore, autorul miniaturilor nefiind indicat aici, ci semnat pe una dintre miniaturi: „Prea bunul Dumnezeu, atotțiitorul și atotvăzătorul, care a dat oricărei fapte bune ce s-a început întru dânsul să se așeze întru început și să ia sfârșit, acestuia slavă și stăpânire în veacurile fără sfârșit. Amin. Fiindcă cel închinat într-o Treime-Dumnezeu a binevoit să umple Biserica sa cu cărți sfinte pentru laudă și folosul cititorilor, prin voia Tatălui, cu ajutorul Fiului și prin săvârșirea Sfântului Duh atotvăzătorului și preabunului Dumnezeu, slavă și mărire și în veacurile fără sfârșit, amin. Binecinstitorul și de Hristos iubitorul și din cugetul de sus dăruit și de Dumnezeu păzitul, luminatul și sfântul împărat ceresc, încununat cu împărătească cunună, care este luminat cu ochiul soarelui și cu a[l] credinței strămoșești pravoslavnice și neprihănite, cu sceptru luminat și stâlp neclintit al dumnezeieștii Biserici, fiind asemenea unui al doilea Constantin din sfinții mari împărați ai Romei Nouă, celor nevoiași și săraci cald ajutător, luminatul și preamilostivul și întrutotul puternicul domn, atotbinecinstitorul și marele domn și de Hristos iubitorul Io Matei Băsarab mare voevod, din mila lui Dumnezeu domn al Țării Ungrovlahiei, a binevoit domnia mea și s-a scris această Sfântă Evanghelie. De aceia am râvnit din osârdia sufletului și am așezat-o la inima mea, rob lui Hristos și slujitor lui Hristos și prea milostiv, pe care am și dat-o în mănăstirea mea nou zidită Căldărușani, unde este hramul sfântului, slăvitului și izvorătorului de mir, marele mucenic Dimitrie, pentru pomenirea și pentru sufletul meu și al doamnei mele Elina și a părinților și a fiilor lor de Dumnezeu dăruiti.

Iar cine o va lua de la sfânta mănăstire, fie pentru vreo trebuință, sau cu binecuvântare ori fără binecuvântarea soborului, și nu o va mai aduce iarăși la mănăstire, unul ca acela să fie blestemat de domnul Dumnezeu și Preacurata și Pururea Fecioară Maică a lui Hristos și de Sfinții Apostoli de frunte Petre și Pavel și de patru Sfinți Evangheliști Matei, Marcu, Luca și Ioan și de toți sfinții și de 318 Sfinți Părinți de la Niceia, care s-au adunat întâia oară pentru blestemul lui Arie cel fără minte și a celor cu el. În anul 7151 (1643). Cu binecu-



vântarea și cu porunca preamiloșivului și a preasfințitului părintelui nostru arhiepiscop și mitropolit chir Teofil a toată Țara Ungrovlahiei. Și s-a sfârșit în luna mai 14 zile, în vremea celui dintâi egumen, ieromonah Varlaam. Eu păcătosul și cel mai mic dintre călugări, nevrednicul rob al lui Hristos, monahul Mardarie, am scris”<sup>13</sup>.

Dacă putem avansa, fără teama de a greși, ideea că identificarea autorului celor trei grupe de lucrări este Popa Vlaicul, deci un preot de mir, zugravului i se poate recunoaște multitudinea posibilităților, chiar semnarea miniaturii din *Tetraevanghel* cu această calitate fiind o mărturie directă și pentru îndeletniciri pictoricești mai largi.

Identificarea personajului este dificilă. Nu există nici un indiciu clar pentru aceasta. Cercetând documentele de epocă, găsim printre orășenii din Târgoviște un popă Vlaicul, în 1626 iulie 31<sup>14</sup> și în 1627 decembrie 3, ca martor cu mențiunea „Star”/ „cel Bătrân”<sup>15</sup>. Apoi, în 1636 iunie 27 este menționat, un popă „Vlaicul Vlădicescul/al Vlădicăi, ot Sveti Nicolae din Târgoviște”<sup>16</sup>, deci din clirosul Mitropoliei din Târgoviște, după toate probabilitățile altul decât cel dintâi. Un document mai interesant, din 1650 iunie 16, emis de Matei Basarab, prin care îi dă lui Velisarie logofăt „din casa domniei mele, să-i fie un loc de casă aici în orașul domniei mele, în Târgoviște, pe malul râului [...] pentru că acel loc de casă a fost de moștenire al popii Vlaicul din Târgoviște, însă l-au cumpărat Radul Parascheva orbul de la fiii popii Vlaicul”<sup>17</sup>. Reiese din acest document că în momentul emiterii actului, popa Vlaicul, care avea casă nu prea departe de Curtea Domnească, era deja mort. Dacă la rigoare s-ar putea bănuî o identitate între aceste personaje cu același nume nu știm dacă le putem considera una și aceeași persoană cu zugravul nostru, deși un preot la una dintre ctitoriile lui Matei Basarab, biserica Sf. Nicolae Andronești din Târgoviște, apartenența la clirosul Mitropoliei, care își avea sediul în același oraș, calitatea de martor în acte private, care dovedeau încrederea concetățenilor, ne-ar îndreptăți a vedea în el un om cu însușiri deosebite, care însă nu includ talentul și formația artistică necesară, dar nici nu le exclud *a priori*.

Cum observăm că Popa Vlaicul nu își semnează toate lucrările și cu apelativul „Zugrav”, o posibilă asociere a acestui nume cu cel al artistului nostru ar putea introduce ideea existenței unui scriptoriu în Târgoviște, fie în sfera Mitropoliei, unde activase și Luca, fostul episcop de Buzău, și unde plauzibil și-a creat „școala”, fie în vecinătatea Curții Domnești, dat fiind caracterul aulic al comenzilor<sup>18</sup>.

Oricum, avem o comandă domnească pentru mănăstirea care, în primii 6-8 ani de la ridicarea sa a beneficiat de atenția cu totul specială a ctitorului. Matei Basarab însuși, care pare să îi fi rezervat de la început bisericii acesteia menirea de necropolă proprie – judecând după tipul arhitectural adoptat pentru biserică și după amploarea și structura geometrică nouă a ansamblului<sup>19</sup> – nu putea să fi încredințat oricărui cuplu alcătuit din copist și miniaturist decorarea prețioasei sale danii, ci unuia care se bucura deja de oarecare faimă, iar Popa

<sup>13</sup> P.P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei*, București, vol. I, 1957, p. 17–20, traducerea în limba română la p. 19–20; traducere citată parțial și de Gheorghe Buluță și Sultana Craia, *Manuscrise miniaturate*, p. 49. În descrierea codicologică, P.P. Panaitescu menționează la f. 144v prezența imaginii *Evanghelistului Luca*, dar nu și inscripția cu numele Popei Vlaicul Zugravul, deși în nota care însoțește textul remarcă „Foarte frumoase miniaturi sembrate de Popa Vlaicul Zugravul la f. 6v, 89v, 144v, 234v, 298v”. Ultima „miniatură” despre care vorbește autorul este total diferită de celelalte, nu este figurativă, ci reprezintă o cruce realizată din împletituri, însoțită de inscripția „Lauda cinstitei Cruci”.

<sup>14</sup> DRH. B. Țara Românească, vol. XXI, București, 1965, doc. 126, p. 249–250.

<sup>15</sup> DRH. B. Țara Românească, vol. XXI, doc. 283.

<sup>16</sup> DRH. B. Țara Românească, vol. XXV, București, 1985, doc. 327, p. 362–363.

<sup>17</sup> DRH. B. Țara Românească, vol. XXXV, București, 2005, doc. 197, p. 223–225.

<sup>18</sup> Tereza Sinigalia, *La miniature votive de l'époque de Matei Basarab – Implications. Significations*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, XXIV, 1985, nr. 3, p. 231–247.

<sup>19</sup> Tereza Sinigalia, *De la Matei Basarab la Constantin Brâncoveanu – Repere arhitectonice*, în *SCIA, AP*, T. 42, 1995, p. 20.



Vlaicul își dovedise deja măestria cel puțin în decorarea unui manuscris. În acest context, se mai impun câteva observații. Prima privește restul decorațiilor *Tetraevangelului* dăruit la Căldărușani. Ele sunt de frontispicii pentru incipiturile de Evanghelie, inițiale, frontispicii înguste în text. Primele sunt de tipul împletiturilor comune întregului spațiu balcanic, dar foarte apropiate de cele care ornează manuscrisele din Moldova din secolele XV–XVI, fapt remarcat și de Ion Barnea, care vede în unele dintre ele și influențe armene<sup>20</sup>, fără a căuta însă o explicație pentru ele. Trei dintre inițialele mari se revendică de la aceeași sursă, cea de a patra, cea de început a Evangheliei lui Marcu, este reprezentată de un grifon cu corpul acoperit de solzi aurii și verzi, cu aripi roșii, încoronat (Fig. 11, 12). Discuția ar purta aici asupra colaborării dintre artiști, dar și asupra alegerii de către comanditar a două persoane capabile să răspundă exigențelor sale specifice și să conlucreze pentru a realiza o operă unică: copistul și miniaturistul. Cazul *Tetraevangelului* de la Căldărușani nu este unic. Aminteam înainte despre colaborarea dintre copistul Iacobos și popa Vlaicul în realizarea *Liturghierului* de la Meteore. Întrucât exegeții școlilor de manuscrise grecești active în Țara Românească în prima jumătate a secolului al XVII-lea le atribuie corifeilor acestora, Episcopul Luca de Buzău și Matei al Mirelor, ca și discipolilor lor, copierea manuscriselor și realizarea paginilor de titlu ale textelor, am putea presupune cu oarecare îndreptățire că, plecând de la exemplul Meteore – Sf. Ștefan 103, în care Iacobos a copiat textul și a pictat frontispiciile, iar popa Vlaicu a pictat medalionul decorativ pe versoul unei pagini rămase libere, pe care se și semnează, dar și portretele autorilor de Liturghii, același lucru s-a întâmplat și cu *Tetraevangelul* de la Căldărușani: Mardarie va fi copiat textul și realizat frontispiciile și inițialele, iar Popa Vlaicul Zugravul, portretele Evangheliștilor.

Nu știm cine este donatorul *Liturghierului*, dar bănuim că ar putea fi tot Matei Basarab, cel care făcea daruri somptuoase celor patru Patriarhii ale Orientului, Țarigrad, Ierusalim, Antiohia și Alexandria, *Tetraevanghele* grecești, copiate de Anthimos, elev al mitropolitului Luca, împodobite cu dublul portret, al său și al soției sale Elina<sup>21</sup>, dar și cel care, în cadrul unei vaste acțiuni de înzestrare cu carte scrisă și tipărită nu doar a așezămintelor din țara sa, ci și a creștinilor din Turcografie<sup>22</sup>.

Pentru a întregi personalitatea Popei Vlaicul Zugravul mă voi reîntoarce la punctul meu de plecare: icona Pantocratorului de la mănăstirea Bistrița (Fig. 1).

Detășându-se pe fondul de aur, figura monumentală a lui Hristos, înveșmântat în chiton roșu și himation albastru, impresionează mai ales prin tratarea chipului, cu contraste puternice și bruște între luminos și întunecat, fără trecerile subtile permise de tehnica temperei, dar frecvente în cea a miniaturii de epocă. Ciudata barbă a personajului pare o postişă, dar pungile de sub ochii extrem de expresivi, sprâncenele puternic trasate, pata luminoasă de sub buza inferioară și pliurile gâtului sunt comune cu figurile amintite de evangheliști. Tot comun este și modul de a trata vestimentația, cu pliuri puternic geometrizate negre, parțial subliniate de alb la himation și de un roșu mai deschis la chiton. Aproape manierist desenată, mâna dreaptă binecuvântează cu eleganță, în timp ce stânga, cu care ține cartea închisă, tratată informal ca o cărămidă, vădește deficiențe de *raccourci* și de proporționare.

Busturile mici ale celor doi intercesori apar astăzi ca niște pete verzui întunecate, puțin valorate, ele nebucurându-se de la început de atenția specială a pictorului.

Al. Efremov remarcă, în studiul citat, apartenența piesei la ceea ce el numea categoria „tradițională” a icoanelor din vremea lui Matei Basarab<sup>23</sup>. Ceea ce merită însă a fi subliniat

<sup>20</sup> Ion Barnea, *Tetraevangelul de la Căldărușani*, p. 58.

<sup>21</sup> Tereza Sinigalia, *La miniature votive*, p. 231–247.

<sup>22</sup> Ion Bianu și Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche*, vol. IV, București, p. 105.

<sup>23</sup> Al. Efremov, *Pictura de icoane*, p. 476–479. În același grup tradițional, el include icoana Iisus Pantocrator de la schitul Brădet, jud. Argeș (1615); *Maica Domnului Eleusa* din biserica de la Ruda-Bârsești, jud.



Fig. 11. Popa Vlaicul, *Tetraevangelul de la Căldărușani*, BAR, Mss slav nr. 13, 1643: Pagina de titlu a Evangheliei după Luca.

este caracterul grafiei literelor roșii care definesc personajele. Ductul și forma sunt comune atât inscripțiilor din planșele cu Evangheliști din *Tetraevangelul de la Căldărușani*, textelor ce numesc personajele și pe autorul planșelor din codexul de la Meteore, cât și *I*-ul aruncat, pe care l-am considerat a fi marca pictorului.

Vâlcea (1624); icoana în discuție; *Îngerii* din iconostasul fost la biserica Sf. Dumitru din Craiova, acum la schitul Crasna, jud. Gorj (1650–1653); icoanele *Maica Domnului* și *Sf. Nicolae* de la biserica Sf. Nicolae din Hunedoara (1654), icoanele împărătești de la biserica de lemn din Grămești, jud. Vâlcea, ctitoria mitropolitului Ștefan I (1664).



Fig. 12. Popa Vlaicul, *Tetraevangelul de la Căldărușani*, BAR, Mss slav nr. 13, 1643: Pagina de titlu a Evangheliei după Ioan.

Este surprinzător faptul că în sinteza asupra icoanei românești, Al. Efremov se rezumă la o descriere a acestei icoane, iar din inscripție nu reproduce decât finalul „*Pis. Pop Vlaicul*”<sup>24</sup>.

Tot o problemă de identificare ridică personalitatea comanditarului icoanei, pe care inscripția citată la începutul acestui text îl numește „*eromonah Ignatie egumen*”. Întrucât numele mănăstirii unde acesta funcționa și căreia îi dăduse icoana s-a pierdut, am încercat să îl identific recurgând tot la documente. Printre egumenii mănăstirilor din Țara Românească din intervalul 1630–1649, numele de Ignatie apare în relație cu Tismana, Bucovăț-Coșuna, Sf. Troiță-București, Dealu și Snagov. Din două motive m-am oprit asupra ultimelor două. Primul are în vedere posibila identificare a miniaturistului executant cu preotul din Târgoviște, deci aflat cumva în vecinătatea mănăstirii Dealu și la îndemâna unui presupus comanditar egumen. Cel de al doilea este mai complicat, dar și mai aproape de adevăr. Ignatie apare prima dată ca egumen la Snagov în 28 aprilie 1632<sup>25</sup>, fiind foarte activ în a

<sup>24</sup> Alexandru Efremov, *Icoane românești*, București, 2002, p. 55, Cat. 33/p. 189, il. 69.

<sup>25</sup> DRH, B. Țara Românească, vol. XXIII, doc. 365.

spori posesiunile și libertățile mănăstirii pe care o conduce. Numele său este menționat în această calitate foarte des în documente până la 7 august 1645<sup>26</sup>. Nu îi cunoaștem acțiuni sau inițiative culturale, dar menționarea sa în inscripția icoanei în discuție, după declinarea calității sale oficiale, a cuvântului „or” și prezența unei litere a cărei descifrare ar putea fi *S* (respectiv *C* chirilic), mă face să cred că este posibilă identificarea donatorului icoanei cu ieromonahul Ignatie egumenul Snagovului. Ar mai putea exista și un argument în plus. Așa cum s-a remarcat, anul zugrăvirii icoanei s-a pierdut, dar nu mi se pare neverosimil ca ea să fi fost realizată cam în același timp în care popa Vlaicul zugravul desăvârșea comanda domnească pentru Căldărușani, lucrând la rigoare chiar în mănăstirea care este în vecinătatea Snagovului. Prezența în apropiere a operei unui pictor reputat datorită comenzii domnești putea fi valorificată. Evident, nu cunoaștem destinația precisă a lucrării. Din punct de vedere iconografic, ea poate aparține cinului împărătesc și putea fi destinată – dat fiind că nu este de dimensiuni prea mari – unuia dintre paraclisele mănăstirii. Putea fi, în același timp, și o icoană rezervată pietății personale a egumenului, tema ei atât de generală nepermițând nici o supoziție.

La fel de interesante ar fi întrebările privitoare la modul și motivația ajungerii la Bistrița moldoveană. Sumarele investigații pe care le-am putut face nu au dus încă la niciun rezultat. Nu știm de când icoana se află la mănăstirea Bistrița și în ce condiții a ajuns aici. Legăturile Bistriței cu Țara Românească, stabilite prin prezența aici a mormântului lui Albu Golescu, ruda prin alianță și partizanul fraților Alexandru II Mircea al Țării Românești și Petru Șchiopul al Moldovei, vechi deja de peste 40 de ani, nu par a fi suficient de puternice pentru a justifica aducerea aici a unei icoane comandate de un egumen de la Snagov. Ca simplă ipoteză, cu multe necunoscute, dacă legătura ar putea fi directă, iar icoana ar putea fi la Bistrița sau în zona ei chiar din secolul al XVII-lea, ea va fi fost adusă aici ca urmare a unui eveniment aparte. Se știe că postelnicul Constantin Cantacuzino a fost ucis la Snagov în decembrie 1663 din porunca lui Grigore I Ghica, în urma intrigilor lui Stroe Leurdeanu. Al doilea fiu al postelnicului, Șerban, viitorul domn al Țării Românești, se refugiază în Moldova, la mănăstirea Hangu, în timpul celei de a doua domnii muntene a aceluiași Grigore I Ghica (1672)<sup>27</sup>. Poate că, odată scăpat și ajuns domn, să fi răscumpărat, din mănăstirea în care moartea tragică a părintelui său era mereu amintită, o icoană pe care să o fi dăruit mănăstirii moldovene în care își găsisese adăpost, fugind de același prigonitor, mănăstire la care vărul său moldovean, Toderășcu Iordache Cantacuzino, va fi nou ctitor în 1679, ridicând zidurile de incintă<sup>28</sup>. Icoana de aici ar fi fost adusă la Bistrița, în condiții necunoscute, poate în urma marilor transformări suferite de zonă cu ocazia construirii Hidrocentralei de la Bicăz<sup>29</sup>.

\*

Dacă inițial personalitatea popei Vlaicul zugravul era circumscrisă domeniului ilustrației de carte manuscrisă<sup>30</sup>, prin apariția icoanei de la mănăstirea Bistrița nemțeană<sup>31</sup> figura sa de artist a dobândit noi dimensiuni, iar codicele de la Meteore întregeste prima

<sup>26</sup> DRH, B. Țara Românească, vol. XXIV–XXIX, passim.

<sup>27</sup> Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova. Sec. XIV–XVII*, București, 1971, p. 138, sub voce *Cantacuzino, Șerban*.

<sup>28</sup> Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, p. 348–350.

<sup>29</sup> Conform informațiilor primite de la Pr. Arhimandrit Luca Diaconu, actualul stareț al mănăstirii Bistrița, arhiva cu documente din ultimii 50–60 de ani din mănăstire este incompletă.

<sup>30</sup> Ion Barnea, *Tetraevangelul*, p. 58–68.

<sup>31</sup> Al. Efremov, *Pictura de icoane*, p. 476–477. Autorul datează larg icoana „în al cincilea deceniu al secolului al XVII-lea” (p. 476).



componentă<sup>32</sup>. Întrucât icoana a pierdut data realizării ei, putem susține că activitatea lui Vlaicu s-a întins pe cel puțin 11 ani, din momentul scrierii și decorării *Liturghierului* Meteore Sf. Ștefan 103, în 1632, până în mai 1643 când este terminat *Tetraevanghelul* dăruit de Matei Basarab mănăstirii Căldărușani. Se mai impune o observație: toate cele trei lucrări în discuție sunt semnate. Doar o singură dată însă artistul semnează **Popa Vlaicul Zugravul**, pe imaginea Sf. Luca din *Tetraevanghel*! Poate pentru că e singura imagine a lui Luca pe care a pictat-o autorul de Evanghelie de la care se revendică spiritual ca patron al pictorilor. Apariția unor diferențe atât de subtile spune mult despre sensibilitatea și posibilitățile intelectuale cel puțin ale unora dintre creatorii vremii.

Recuperat plural pentru istoria artei, el rămâne a fi identificat poate ca personaj, artist dintr-un șir mai lung de copişti și de miniaturiști, români și greci, care au lucrat în colaborare, dar a căror operă nu a fost studiată niciodată de cercetători români în colecțiile străine în care se află<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Olga Gratziau, *Die dekorierte Handschriften*, p. 131–132.

<sup>33</sup> Unele sugestii făcute de Olga Gratziau (*op. cit.*, n. 244, p. 210) ar putea fi urmate, existând indicii că însuși Popa Vlaicul ar putea fi autorul unor miniaturi din alte codice rezultate din colaborarea sa cu prolificul Anthimos, copistul a cel puțin două din *Tetraevanghelele* dăruite de Matei Basarab Patriarhiilor Răsăritului, dar și al altor cărți.



## JEAN ARMAND, UN ÉBÉNISTE REDÉCOUVERT DU TEMPS DE LOUIS XIV

par CĂLIN DEMETRESCU

### Résumé

La découverte de plusieurs documents d'archives inédits a permis de retracer ici la biographie de Jean Armand, ébéniste ayant oeuvré pour la Couronne pendant les premières années du règne de Louis XIV et dont le nom n'était connu jusqu'à présent que par le seul biais des mentions des *Comptes des Bâtiments du Roi*, publiés par Jules Guiffrey. De son vrai nom Jan Ghermaens, il était vraisemblablement originaire du pays des Juliers ou de Flandre et était déjà installé à Paris vers 1630–1635. Désigné dès 1640 en tant que menuisier du Roi en ébène, il fut également ébéniste de Gaston d'Orléans (1608-1660), oncle de Louis XIV et de la Reine-mère, Anne d'Autriche (1601–1666). À partir de 1661, il figura parmi les artisans payés par l'administration des Bâtiments du Roi, pour laquelle il travailla jusqu'en 1670, date de son décès, exécutant plusieurs parquets et estrades, mais aussi des meubles en pierres de rapport. Son inventaire après décès retrouvé permet de reconsidérer l'importance de son atelier, de connaître sa clientèle, ainsi que son environnement socioprofessionnel. En dehors de la production de mobilier, il s'adonna – à l'instar de son beau-père, le peintre flamand Jean-Michel Picart (1600-1682) – au commerce des tableaux. Les documents retrouvés ont rendu également plausible l'attribution à Jean Armand de certains meubles exécutés dans les années 1645-1670, qui avaient été rattachés jusqu'à présent par la critique traditionnelle à la création de Pierre Gole (vers 1620-1685), un autre ébéniste de la Couronne.

**Keywords:** Cabinetmaker, Louis XIV, painting trade.

Jean Armand, figure jusqu'à présent méconnue, se révèle doublement intéressant, par les liens de famille et socioprofessionnels et par le double aspect de sa carrière : de menuisier en ébène et commerçant de tableaux. L'étude se propose de faire une présentation de cet intéressant artiste en ébène, aussi bien qu'une sorte d'inventaire des objets créés. Le règne de Louis XIV, le plus long que la France ait connu dans son histoire, constitue, certes, l'époque la plus bénéfique pour l'essor des arts décoratifs modernes dans leur ensemble. Si l'histoire et le fonctionnement des institutions chargées de régir la création et l'exécution du mobilier pour les maisons royales, ainsi que de conserver ses traces, ont déjà constitué l'objet d'études et de publications anciennes ou récentes, si les quelques vestiges du mobilier de Louis XIV sont déjà connus et publiés depuis un certain temps, l'étude des biographies des protagonistes chargés de la réalisation de cette production demeure encore assez lacunaire. Car, à l'exception d'André-Charles Boulle, dont la vie et l'œuvre ont fait l'objet d'un intérêt grandissant depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à présent, seul Pierre Gole bénéficia d'études approfondies<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Pierre Gole, ébéniste du roi Louis XIV*, *The Burlington Magazine*, CXXII, 927, juin 1980, p. 259-268 ; Th. H. Lunsingh Scheurleer, *The Philippe d'Orléans ivory cabinet by Pierre Gole*,

alors qu'on ne dédia que des contributions ponctuelles au reste des ébénistes de la Couronne pendant les dernières années<sup>2</sup>.

\*\*\*

À l'instar de la plupart des ébénistes qui ont œuvré pour les Bâtiments du Roi, Jean Armand n'était connu jusqu'à présent que grâce aux comptes de cette administration<sup>3</sup>. Francisé, son nom de famille apparaît sous la forme Herman, Harmans, Harmand, Armand ou Armans, aussi bien sur les règlements des Bâtiments que dans les divers actes notariés, quelques uns restés inédits jusqu'à présent<sup>4</sup>. Cependant, ces derniers portent ses signatures : Jan Ghermæns vers 1640, puis Harmans<sup>5</sup>, enfin J. Harmand, à partir de 1658.

## BIOGRAPHIE

D'origine germanique, le patronyme de cet artisan qu'on retrouvait déjà à Paris en 1640, habitant rue des Blancs-Manteaux, indique qu'il aurait pu être natif du pays de Juliers ou de Flandre. Tout porte à le croire, rien ne permet pour l'instant de l'affirmer avec certitude. Ses antécédents familiaux demeurent cependant inconnus. Dès cette date, Jean Armand était désigné en tant que *menuysier du Roy en ébène* : il aurait pu arriver donc à Paris dans les années 1630–1635. On ignore la date de son mariage en premières noces avec Marie Boutier (ou Bouquier) : on peut supposer que l'événement eut lieu vers 1640–1643, ainsi avait-il vu le jour vers 1600–1610. Une fille, Elisabeth, lui était née de ce premier lit en 1644 et l'événement tendrait à renforcer l'hypothèse des origines flamandes de l'ébéniste, car sa progéniture fut tenue alors sur les fonds baptismaux par l'épouse du sculpteur d'origine bruxelloise Gérard Van Obstal (1605–1668)<sup>6</sup>. Après 1644, une seconde fille, Anne, que nous allons rencontrer par la suite, naquit de cette première union avec Marie Boutier.

Armand signa le 1<sup>er</sup> février 1659, son contrat de mariage en secondes noces avec Charlotte Picart, fille de Jean-Michel Picart, maître peintre à Paris et de feu Marie Marguillier, son épouse<sup>7</sup>. L'ébéniste habitait à ce moment dans la rue du Faubourg-Saint-Honoré, paroisse de la Madeleine. L'alliance avec Picart, nous allons le constater, fut

---

*The Burlington Magazine*, CXXVI, 975, juin 1984, p. 333-339 ; Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Pierre Gole ébéniste de Louis XIV*, Dijon, 2005.

<sup>2</sup> D. Alcouffe, *Les Macé, ébénistes et peintres*, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (B.S.H.A.F.)*, 1972, p. 61–82 ; C. Demetrescu, *Domenico Cucci, le plus baroque des ébénistes de Louis XIV*, *L'Estampille-l'Objet d'Art*, 306, octobre 1996, p. 58–79 ; C. Demetrescu, *Les Gaudron, ébénistes du temps de Louis XIV*, *B.S.H.A.F.*, 2000, p. 33–61 ; C. Demetrescu, *Les Campe, ébénistes méconnus du règne de Louis XIV*, *Objets d'Art. Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, Dijon, 2004, p. 192–199.

<sup>3</sup> Guiffrey, *Comptes...*, 1881, t. I ; les mêmes informations ont été reprises par E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*..., Paris, Londres, Bruxelles, s.d. [1896–1911] t. III : *Le mobilier au XVII<sup>ème</sup> et au XVIII<sup>ème</sup> siècles*, p. 81 ; H. Vial, A. Marcel, A. Girodie, *Les artistes décorateurs...*, Paris, t. I, 1922, p. 180. Il est répertorié sous le paronyme Eggmann (Jean) ; D. Alcouffe, *Le règne de Louis XIV, Le mobilier français...*, Paris, 1991, p. 23.

<sup>4</sup> Voir également L. Hauteœur, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris, 1927, p. 45, D. Alcouffe, *Les Macé...*, 1972, p. 5.

<sup>5</sup> Ghermans puis Harmans, francisé en Armand est un nom d'origine germanique ; il dérive probablement de Hardman (*hard* = dur et *man* = homme) ou de Hariman (*hari* = armé).

<sup>6</sup> B.n.F., Ms, N.a.f. 12119, Laborde, 33345 : le baptême eut lieu le 4 octobre 1644 et le parrain fut Just d'Egmont, maître peintre.

<sup>7</sup> Arch. nat, Min. cent., LXXXIII, 100. La célébration du mariage eut lieu le 9 février suivant dans l'église Saint-Barthélemy, en présence des parents de la mariée et de Marie Charlé, voir B.n.F., Ms, N.a.f. 12119, Laborde, 33346.



décisive pour l'orientation de la carrière d'Armand. De son vrai nom Jean-Michel Picært, celui-ci était né en 1600, à Anvers<sup>8</sup>. En 1634 il s'installa à Paris, au faubourg Saint-Germain. Il y était mentionné en 1638, sur une liste des marguilliers de la confrérie de peintres de la nation flamande, de Saint-Germain-des-Prés : « Jean Michel Picært d'Anvers, peintre<sup>9</sup> ». Le 2 mai 1640, il fut reçu à l'Académie de Saint-Luc et habitait alors dans l'île du Palais<sup>10</sup>. Peintre ordinaire d'Henri de Bourbon, évêque de Metz<sup>11</sup> en 1647, il devint peintre de l'Académie royale dès 1651, puis peintre ordinaire et peintre du Roi, à partir de 1671. Auteur de tableaux de fleurs, « il entretenoit des jeunes gens à faire des copies ou à faire d'autres ouvrages ; car c'était à lui la plupart du temps qu'on s'adressoit lorsqu'on avoit de l'ouvrage à faire »<sup>12</sup>. Ce fut le cas de Philippe Vleughels (1619-1694) et Philippe Musson qui travaillèrent pour Picart au début de leur carrière parisienne. Les relations commerciales du père de ce dernier, le négociant anversois Matthys Musson, avec Picart sont connues grâce à une importante correspondance poursuivie entre 1650 et 1676. Très tôt, Picart devint l'un des plus importants marchands de tableaux et de curiosités de Paris<sup>13</sup>. Dans sa boutique du Pont-Neuf s'entassaient des œuvres des maîtres italiens et flamands, la plupart arrivées par le biais de Musson : Patenier, Brueghel, Téniers, Wouwerman, etc. Plus tard, en 1674-1675, et avec la complaisance de Roger de Piles, il constitua le cabinet des Rubens du duc de Richelieu<sup>14</sup>, qui comptait non moins de douze œuvres du maître<sup>15</sup>. C'est dans le sillage de ce beau-père qu'Armand s'adonna au commerce de tableaux, après son second mariage. Et, vraisemblablement tout comme lui, il fréquenta dès son arrivée en France la communauté des catholiques originaires des pays du Nord qui se réunissait au sein de la *Société Catholique des illustres nations Flamande, Allemande, Suisse, Italienne, Espagnole et autres* et dont Picart avait été élu marguillier en 1638<sup>16</sup>. Fondée en 1627, suite à l'initiative d'Isabelle d'Espagne (1566-1633) qui avait requis de Louis XIII « d'assigner une église dedans ou dehors de sa bonne Ville de Paris aux Nations Beligiques et Teutoniques, dans laquelle il y auroit un Prestre soit séculier, soit régulier, dûment autorisé et approuvé par l'Ordinaire et suffisamment versé ès idiomes étrangers, pour leur administrer les Saints Sacremens, et leur annoncer les vérités de l'Évangile tous les Dimanches et Festes

<sup>8</sup> Pour cet artiste et son rôle dans le commerce de tableaux parisiens voir A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle...*, Paris, 1994, p. 88-89.

<sup>9</sup> P. Anselme d'Anvers, *Catalogue...des marguilliers anciens et modernes de la catholique assemblée...*, Paris, 1691.

<sup>10</sup> J. Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc, A.A.F.*, t. IX, Paris, réimpr. 1970, p. 417.

<sup>11</sup> Henri de Bourbon (1601-1682), bâtard du roi Henri IV et de Catherine-Henriette de Balzac d'Entraques, marquise de Verneuil, légitimé en 1603, nommé évêque de Metz en 1608, il est également abbé de Saint-Germain-des-Prés et prince du Saint-Empire. En 1652 il quitta l'état ecclésiastique en renonçant à sa charge d'évêque de Metz, fut créé chevalier en 1661, puis duc de Verneuil et pair de France en 1663. Ambassadeur en Angleterre en 1665, il épousa le 29 octobre 1668, Charlotte (†1704), fille du chancelier Pierre Séguier (1588-1672) et veuve de Maximilien de Béthune, 2<sup>e</sup> duc de Sully (†1661), avec lequel elle avait convolé en 1639, voir C. Levantal, *Ducs et Pairs...*, Paris, 1996, p. 970-971.

<sup>12</sup> Nicolas Vleughels, *Mémoires inédits...*, 1854, t. I, p. 357, cité par A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle...*, Paris, 1994, p. 88

<sup>13</sup> T. Wolfesperges, *Le meuble en Belgique*, Bruxelles, 2000, p. 28 et 30. En 1655, Picart racheta également le stock du marchand anversois Goetkint, qui comptait aussi des cabinets à placage d'écaille et proposa au marchand Musson de lui envoyer des modèles de piétements de cabinets dessinés à Paris, pour être exécutés à Anvers.

<sup>14</sup> Armand-Jean de Vignerot du Plessis, 2<sup>e</sup> duc de Richelieu (1629-1715).

<sup>15</sup> Cité par A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle...*, Paris, 1994, p. 89.

<sup>16</sup> A. de Montaiglon, «*Confrérie de la nation flamande...*», *N.A.A.F.*, 1877, p. 158 et sq. ; J.M.H. Mathorez, *Les Etrangers en France...*, Paris, 2009, p. 119.

principales de l'année »<sup>17</sup>, la confrérie venait de se substituer à une plus ancienne, de 1603, qui réunissait les tapissiers flamands établis aux alentours des Gobelins. La *Société Catholique des illustres nations* avait été installée d'abord dans l'église Saint-Hippolyte, au faubourg Saint-Marcel, puis fut transférée en 1630, à Saint-Germain-des-Prés. Cependant, la plupart des marguilliers élus entre 1627 et 1695 étaient originaires de la « Basse et Haute Allemagne » et appartenaient aux professions de l'artisanat de luxe : graveurs, peintres, marchands orfèvres, batteurs d'or, tailleurs d'habits. Curieusement, parmi eux, un ébéniste, Jean-Baptiste Hooghstraeten, originaire de La Haye, était qualifié en même temps de « marchand de vin »<sup>18</sup>. Comme dans le cas des réseaux d'immigration protestante qui permirent aux différents ébénistes originaires de l'Allemagne et de la Hollande de s'installer à Paris, la confrérie catholique développa des structures d'accueil national et, tout en favorisant le voyage de compagnonnage, parvint finalement à l'accroissement du nombre de ses membres établis définitivement dans la capitale de la France.

Nous retrouvons Armand en 1649, lorsqu'il était détenu à la prison de la seigneurie de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à cause d'un différend d'argent qui l'avait opposé à Jeanne Ménard, veuve d'un boucher<sup>19</sup>. Il demeurait déjà au faubourg Saint-Germain, « en la basse cour du palais d'Orléans »<sup>20</sup> ; ce qui laisse présumer que dès cette époque, il était au service et sous la protection de Gaston d'Orléans (1608-1660), l'oncle de Louis XIV. Dix ans séparaient ce document du suivant qui mentionnait le nom de Jean Armand : il habitait alors la rue du faubourg Saint-Honoré, paroisse de la Madeleine, et signait le 1<sup>er</sup> février 1659, son contrat de mariage en secondes noces avec Charlotte Picart, fille de Jean-Michel Picart, maître peintre à Paris et de feu Marie Marguillier, son épouse<sup>21</sup>. L'influence de ce beau-père dans la diversification du commerce d'Armand et dans son orientation vers la peinture fut décisive. A l'occasion de la signature de l'acte, seuls des témoins de la future mariée furent présents : Marie Richard, la seconde épouse de Picart et Marie Chaulain, fille majeure, sa tante. La dot de Charlotte s'élevait à 600 livres auxquelles s'ajoutaient les 200 que son père avait déboursées « pour faire apprendre à travailler en cousture à lad. Future espouze, suivant l'apprentissage qui en a esté fait »<sup>22</sup>. Le douaire et le préciput furent fixés à 200 livres, dont 100 en biens meubles. Une quittance du 9 février 1659, à la suite du contrat de mariage, prouvait que les 600 livres avaient déjà été payées par Picart à son gendre. Deux autres filles, Marie et Marguerite, et un garçon, Thomas, naquirent de cette nouvelle union à des dates qui restent inconnues. Ils étaient tous encore mineurs au moment du décès de leur

<sup>17</sup> Cité par W. Frijhoff, *«Les voyageurs néerlandais...», Les Pays-Bas et la France...»,* Nijmegen, 1993, p. 101. Isabel Clara Eugenia d'Autriche, la fille de Philippe II d'Espagne et de sa troisième épouse, Elisabeth de Valois et la petite-fille d'Henri II de France et de Catherine de Médicis, avait reçu le gouvernement des Pays-Bas en dot en 1599, lors de son mariage avec Albert de Habsbourg, fils de l'empereur Maximilien II. Après le décès de ce dernier en 1621, elle rejoint l'ordre des Clarisses et, confirmée par le roi d'Espagne dans la fonction de gouverneur des Pays-Bas, continue à administrer seule le pays jusqu'à son décès survenu en 1633.

<sup>18</sup> Père Anselme d'Anvers, *Catalogue chronologique...*, Paris, 1691, cité par W. Frijhoff, *art. cit.*, p. 102.

<sup>19</sup> Arch. nat., Min. cent., VIII, 665 : obligation du 22 mai 1649.

<sup>20</sup> En fait, le palais du Luxembourg, avait été commencé par Salomon de Brosse pour la reine Marie de Médicis qui s'y installa vers 1625 pour le quitter en 1631, lorsqu'elle se retira à Cologne. En 1643, après le décès de Louis XIII, le palais avait été hérité par son frère Gaston d'Orléans, et à partir de ce moment jusqu'à la Révolution, il allait porter l'inscription *d'Orléans* au-dessus de sa porte d'entrée. En 1660, à la mort de Gaston, c'est sa veuve qui en hérita, puis, après son décès en 1672, c'est à sa fille, Mlle de Montpensier que revint le palais. À la mort de cette dernière, sa sœur cadette, Elisabeth d'Orléans, duchesse de Guise et d'Alençon en hérita et en fit don à Louis XIV, qui le céda à son tour à son frère Philippe d'Orléans.

<sup>21</sup> Arch. nat., Min. cent., LXXXIII, 100. La célébration du mariage eut lieu le 9 février suivant dans l'église Saint-Barthélemy, en présence des parents de la mariée et de Marie Charlé, voir B.n.F., Ms., N.a.f. 12119, Laborde, 33346.

<sup>22</sup> Arch. nat., Min. cent., LXXXIII, 100, cité.

père, survenu vraisemblablement en mai 1670, puisqu'une tutelle avait été enregistrée au Châtelet le 2 juin suivant. Le 3 juillet 1670, l'inventaire après décès de Jean Armand fut commencé dans le logement de la famille situé « rue et devant le Temple », paroisse Saint-Nicolas-des-Champs, et dans une boutique et une chambre qu'il occupait dans l'enclos du Temple<sup>23</sup>. Elisabeth, sa première fille, était décédée à ce moment, car seule Anne et les enfants du second lit se portèrent héritiers de sa succession. Le logement, sis au second étage, se composait d'une antichambre servant de cuisine, d'une pièce principale et d'un grenier où pouvait également coucher une personne et qui servait pour entreposer des accessoires de sa profession. L'intérieur de la maison révélait une certaine aisance bourgeoise : des murs tendus de tapisserie « façon de Rouen », un lit à colonnes tournées en bois de hêtre avec ses garnitures en serge de Mouy rouge, des sièges garnis du même tissu, une table en ébène, un bahut recouvert en cuir noir, deux miroirs, dont un de Venise et l'autre de toilette, avec sa bordure de noyer garni d'ébène. L'impression d'aisance était renforcée davantage par la présence d'une cassette de palissandre « à pièces rapportées », posé sur un piétement à un tiroir, soutenu par six pieds en forme de colonne torsadée, et d'un « petit cabinet d'esbeyne à deux guichets fermans à clef, garny de plusieurs tiroirs avec un grand dessoubz, posé sur son châssis à pilliers de bois de poirier ». Sur les murs étaient accrochés une estampe à cadre de bois d'olivier souligné de filets d'ébène, un « petit tableau peint sur thoilé » représentant « trois testes de mort », et le portrait d'un prier de France dans l'ordre de Malte. Fait moins courant chez ses confrères, Armand possédait une bibliothèque de cent deux volumes dont une *Vie des Saints*, in folio, et un « grand livre allemand traictant de la géographie et dans lequel sont plusieurs cartes ». Lisait-il ainsi dans cette langue ? Vraisemblablement. Enfin, le petit grenier renfermait, en dehors des fournitures d'ébénisterie, une paille et deux tableaux peints sur toile représentant respectivement un nu et un paysage. Les habits du couple, évalués à 43 livres 15 sols, témoignaient du même souci de bienséance bourgeoise : un habit en rouget gris-brun doublé, composé d'un haut-de-chausse, pourpoint et casaque, un autre noir en camelot de Hollande, aussi doublé pour Armand, un manteau d'étamine du Lude grise et une jupe de popeline jaune avec guipure pour son épouse. Ainsi, la valeur totale des biens de Jean Armand, marchandises comprises, montait-elle à 1 071 livres 2 sols : cette, somme non négligeable à l'époque pour quelqu'un de sa condition sociale, restait pourtant nettement inférieure à celle représentant l'avoir d'autres confrères, tels Pierre Gole, César Campe, André-Charles Boulle, etc. Néanmoins, ses dettes passives en valeur de 2 102 livres 7 sols, générant un déficit de 1 031 livres 5 sols, rendaient sa succession onéreuse. L'inventaire des papiers ne mentionnait, par ailleurs, aucune rente constituée ou acquisition immobilière.

## CARRIÈRE ET COLLABORATEURS

Les quelques documents concernant Jean Armand permettent de retracer en lignes générales sa carrière : maître entre 1640 et 1649, il était dit en 1658 « maître esbénier de Son Altesse Royale M<sup>gr</sup> le duc d'Orléans », en 1659, « maître sculpteur en ébeyne et de la Reyne », et cette même année, ébéniste de la Reine et du duc d'Orléans, puis, en 1670, seulement ébéniste de la Reine<sup>24</sup>. Depuis le 1<sup>er</sup> mars 1664 et jusqu'à la fin de sa vie, il fut

<sup>23</sup> *Ibid.*, CII, 69 : inventaire après décès du 3 juillet 1670.

<sup>24</sup> Bien qu'Anne d'Autriche fût décédée en 1666. À moins qu'il n'ait conservé la même charge auprès de Marie-Thérèse d'Autriche (1638-1683), que Louis XIV avait épousée le 9 juin 1660.

engagé également dans les travaux des Bâtiments du Roi qui lui versèrent, à partir de 1668, trente livres de gages annuels<sup>25</sup>.

En 1658, il prit comme apprenti Nicolas Coutin, arrivé à Paris de Châlons-en-Champagne et âgé de vingt ans. L'apprentissage, fut conclu entre Jacques Lepetit, marchand de la rue Saint-Denis, et probablement un parent de Coutin, et Jean Armand pour une durée de trois ans et à titre gracieux<sup>26</sup>. Ceci, ainsi que l'âge du futur apprenti, semble indiquer qu'Armand envisageait d'obtenir rapidement de la main-d'œuvre pour les besoins de son atelier. Se trouvait-il alors confronté à un surcroît de travail ? Toujours est-il qu'à la fin de sa vie, et malgré les difficultés apparentes de son entreprise, Armand employait encore quatre compagnons ébénistes, Henry, Mathieu, Perquier et Liénard, qui furent tous créanciers de sa succession respectivement pour 6, 8, 19 et 30 livres. Celle-ci devait au fondeur Breton 60 livres et la même somme à un marchand de cuivre tenant boutique sur le pont Notre-Dame, 55 livres au sculpteur Utinot et 30 autres au sculpteur François, enfin 157 livres pour ouvrages, au doreur Girard : 425 livres en tout, soit presque la moitié de l'actif de l'atelier. Pourtant, sa situation aurait dû être assez stable pendant les six dernières années de son existence, lorsqu'il exerçait pour les Bâtiments du Roi : le gain total d'Armand, entre 1664 et 1670, monta à 13 833 livres 10 sols, ce qui représentait un revenu théorique annuel d'environ 2 306 livres. L'ébéniste, déjà emprisonné à deux reprises pour diverses dettes<sup>27</sup>, était peut-être un mauvais gestionnaire de ses affaires, à un moment où la commande officielle se trouvait en plein essor.

## SON ATELIER

La prise des outils et des marchandises trouvés chez Armand après son décès, fut confiée aux maîtres ébénistes Jean Thiery et Michel Campe. Quoique moyen, l'atelier de quatre établis était toutefois bien achalandé en outils<sup>28</sup> et son stock comportait des bois précieux ou autochtones en quantité : ébène, cèdre, bois de Brésil et bois rouge, épine-vinette, if, buis, olivier, mûrier blanc, noyer de Grenoble, enfin 40 feuilles de bois blanc<sup>29</sup>. L'ébéniste utilisait également l'ivoire, l'écaille, et l'étain pour confectionner ses panneaux de marqueterie : parmi ses ustensiles figuraient aussi diverses scies, dont une à « scier l'esbeine » et plusieurs à découper le métal. Des chapiteaux et une embase en cuivre ainsi que des modèles de plâtre portent à croire qu'il possédait quelques prototypes dont il confiait l'exécution, entre autres, au fondeur Breton. « Plusieurs desseins » (n° 62) inventoriés dans son atelier laisse entrevoir aussi la possibilité qu'il fût l'auteur de quelques uns des projets pour ses meubles.

À l'instar de ses confrères, Armand suivit tout au long de sa carrière les modes qui s'étaient succédé à la Cour et dans les milieux d'amateurs parisiens. Il avait débuté par fabriquer des cabinets et des meubles plaqués d'ébène, puis il finit par leur adjoindre la marqueterie de bois de rapport, de pierres dures, enfin de cuivre et d'écaille. En 1670, on trouvait encore dans son atelier de l'enclos du Temple « soixante outils de moulure tant creux que ronds », ainsi qu'un « grand cabinet de quatre pieds [129,92 cm] avec le bas d'armoire dessous imparfait, le tout de bois de noyer » (n° 98 de l'inventaire), et un autre

---

<sup>25</sup> J. Guiffrey, *Comptes...*, 1881, I, col. 13 ; col. 294 ; col. 473.

<sup>26</sup> Arch. nat., Min. cent., LIII, 30 : du 1er mai 1659.

<sup>27</sup> Parmi les dettes de la communauté 150 livres sont dues à Jean Michel Picart, « laquelle somme auroit esté empruntée pour retirer led. deffunct des prisons du Fors l'Evesque où il avoit esté emprisonné ».

<sup>28</sup> En valeur de 97 livres 10 sols.

<sup>29</sup> Estimé à 62 livres 9 sols.



« corps de cabinet de bois de poirier aussy imparfait » (n° 99), représentant autant de vestiges de la production de cabinets en ébène et d'anciens meubles à la mode avant 1650. La présence d'une boîte « de fleurons de buys ombrés » (n° 56), de trois autres avec « plusieurs fleurs en bois dedans » ou « contenant de mesmes fleurs de bois » (nos 107-108), d'une autre boîte carrée « avec un panier le tout plein de fleurs de bois de diverses façons » (n° 109) et de « quatre morceaux de marquetterie de bois de buys, d'if et d'esbeine » (n° 118), etc., témoignaient du fait que l'ébéniste sut adapter ses décors à la mode naissante après 1650. À l'instar de Gole, il utilisait les incrustations d'ivoire associées à l'ébène et à l'écaille, comme le prouvaient les dix-sept « pièces de marquetterie d'yvoir, esbeine et escaille et quelques rinceaux » (n° 110) et surtout les deux « corps de cabinets imparfaits avec leurs châssis d'en bas, le tout de marquetterie d'yvoir et d'esbeine » (n° 100). Il utilisait également l'étain pour confectionner des « pièces de marqueterie » ou revêtir divers meubles, tel un « dessus de guéridon » (n° 106) ainsi que la marqueterie de « cuivre, estain et esbayne » (n° 55) qu'il employait pour décorer par exemple « deux dessus de guéridons et deux tiges » (n° 53). La présence d'un « bois de fauteuil de marquetterie » (n° 121) attire particulièrement l'attention, car, meuble de menuiserie par définition, il était destiné à la sculpture ou au tournage et à une finition à la dorure ou au vernis, mais en aucun cas au revêtement de marqueterie ; le procédé, aussi inhabituel qu'audacieux pour un siège, n'avait été utilisé que par Cucci et par André-Charles Boulle et ce, de manière sporadique.

## LE COMMERCE DE PEINTURE

Hormis les accessoires et les pièces d'ébénisterie, dans l'atelier d'Armand furent inventoriés en 1670 non moins de 41 tableaux, fait qui indiquait qu'il s'adonna, à l'instar de son beau-père, au commerce des peintures<sup>30</sup>. Dix-huit de ceux-ci étaient des « tableaux servant de desseins peints sur papier » (nos 133 et 135) que l'ébéniste utilisait pour créer ses propres marqueteries. Les 23 autres, qui ne semblaient pas constituer une collection, étaient sans doute destinés à la vente. À l'incitation de son beau-père, Armand s'adonnait donc au commerce de tableaux que Picart lui fournissait lui-même. Trop succinctement décrits pour pouvoir être identifiés, les sujets de ceux-ci semblaient désigner des œuvres mineures, s'inscrivant dans l'engouement général de l'époque pour la peinture flamande. La plupart représentaient des vases de fleurs, quelques-uns peints peut-être par Picart même ou par ses élèves, des paysages, une nature morte avec une carpe, d'autres avec des pommes, des raisins et des fleurs. On y rencontrait également quelques sujets de dévotion, tels une Madeleine peinte sur toile ou un Jésus, figuré sur un côté d'une plaque de marbre, avec un Saint Jean dans le désert, de l'autre côté. Pris 8 livres, ce dernier était suivi dans l'ordre des prix par une grande *Charité romaine* peinte sur toile, estimée avec son cadre sculpté à 6 livres. Plus intéressant semblait un tondo peint sur bois sur lequel était représentée « une desbauche », probablement une bacchanale, une scène de taverne, peut-être une *Ivresse de Noé*, ou bien *Lot et ses filles*. Enfin, une composition représentant « une mégère faisant manger de la bouillie à un chat », qui évoquait une scène de genre flamande, une scène de bataille, un portrait de vieillard et un portrait d'Anne d'Autriche complètent cette brève énumération. Il paraît évident que l'effigie de la feu Reine-mère, trouvée dans la boutique et

---

<sup>30</sup> Ceci explique pourquoi Armand avait loué une boutique dans l'enclos du Temple, dont le statut de lieu privilégié le mettait à l'abri des poursuites que la corporation des peintres aurait pu réclamer à cause du commerce de peintures qu'il exerçait sans posséder le statut de maître peintre ou celui de marchand.

non dans l'habitation d'Armand, était destinée à la vente : le tableau ne représentait plus en 1670 le symbole de l'attachement que l'ébéniste portait à son ancienne protectrice. Pourtant, celle-ci lui avait confié la première commande importante pour la Couronne, en 1658<sup>31</sup>. Auparavant, Armand avait été l'ébéniste attitré de Gaston d'Orléans, chargé de la réalisation des parquets, principalement pour la demeure parisienne du prince<sup>32</sup>, peut-être aussi pour le château de Blois, bien qu'aucune mention d'ouvrages pour cette résidence ne soit connue à ce jour.

## CLIENTÈLE

En dehors des commandes pour la Couronne et pour les membres de la famille royale, Armand exécuta des ouvrages pour différents particuliers. Sa clientèle restait assez hétéroclite : mesdames Mangot, en 1640, Jeanne Ménard, la veuve d'un boucher étalier, en 1649, Thomas de Dreux<sup>33</sup>, conseiller au Grand Conseil, une dame de Saint-Germain et Madame de Langlée<sup>34</sup>, tous avant 1670. Il est intéressant de s'attarder sur les documents conservés concernant les ouvrages effectués pour ces commanditaires : ils permettent de suivre de manière assez précise l'évolution de la production d'Armand et de se former un aperçu, même si très général, de quelques-unes de ses réalisations. En 1640, en effet, il s'engagea à produire pour les sœurs Marguerite et Madeleine Mangot<sup>35</sup> deux cabinets d'ébène, moyennant un prix de 1 080 livres<sup>36</sup>. Chaque cabinet, d'une largeur de 5 pieds [162,40 cm] et de « hauteur à proportion », devait ouvrir par deux vantaux composés de « panneaux d'ébène massive », à l'extérieur « taillez de telle figures que [bon] semblera auxdites dames », et alternant à l'intérieur des parties traitées « en ondes et uny ». Vraisemblablement les motifs en façade devaient être disposés dans un médaillon central, car les écoinçons des vantaux étaient également dits « de taille ». Son caisson devait être réalisé en « bois de couleur ». Le cabinet, couronné d'une frise « de taille », donc sculptée, et d'une corniche moulurée, était pourvu à sa base de tiroirs « faicts en ondes et uny ». Il reposait sur un piétement « avecq douze colonnes d'ébène plus boules aussy d'ébène ». En dehors de la fabrication de mobilier en ébène, Armand pratiqua aussi la marqueterie de bois de rapport et utilisa très tôt la marqueterie d'ivoire sur fond d'écaille. En 1649, l'ébéniste abandonnait ainsi en nantissement à Jeanne Ménard, veuve d'un boucher de la paroisse Saint-Sulpice, entre autres objets, « une escrtoire d'écaille de tortue et d'ivoire en marqueterie d'un pied [32,48 cm] en longueur et neuf poulces et demy [25,72 cm] de largeur »<sup>37</sup>. Également, parmi les biens inventoriés dans son logement en 1670, figurait « une cassette de bois de pallissente à pièces raportées, posée sur son pied à six collonnes torces avec un tiroir »<sup>38</sup>, qu'il avait vraisemblablement exécuté lui-même. Parmi les feuilles de « modèles » trouvées chez

<sup>31</sup> Arch. nat., Min. cent., XCVI, 71 : marché du 26 juin 1658.

<sup>32</sup> B.n.F., Arsenal, Ms. 6419 et 6533 (année 1652).

<sup>33</sup> Thomas de Dreux (?- † 1680), conseiller au Parlement en 1637, puis au Grand Conseil en 1658, chanoine de Notre-Dame de Paris.

<sup>34</sup> Catherine Rose de Cartabalan, femme de chambre d'Anne d'Autriche, épouse de Claude de Langlée, maréchal général des logis, des camps et armées du roi.

<sup>35</sup> Marguerite était la veuve de Nicolas de La Croix, baron de Plancy et de Saint-Just et Madeleine avait épousé Aimé de Rochechouart, chevalier seigneur de Tonnay-Charente (v.1585-1651). Elles étaient les filles de Claude Mangot († ap. 1617), qui devint en 1616 secrétaire d'Etat et garde des Sceaux, et de Marguerite Le Beau.

<sup>36</sup> Arch. nat., Min. cent., XXIV, 417 : marché du 10 octobre 1640, cité par D. Alcouffe, « La naissance de l'ébénisterie... », *Un temps d'exubérance...*, Paris, 2002, p. 214, et par A. Bos, *Meubles et panneaux en ébène...*, Paris, 2007, p. 19 (voir t. II, p.j. n°6).

<sup>37</sup> Arch. nat., Min. cent., VIII, 665 : obligation et remise en nantissement du 22 mai 1649.

<sup>38</sup> *Ibid.*, CII, 69 : inventaire après décès du 3 juillet 1670.

Armand, quelques unes contenaient peut-être des dessins d'ornement ou de bouquets de la main de son beau-père Jean-Michel Picart, réputé pour la peinture de fleurs, ou de son atelier.

Enfin, sous le numéro 149 du même inventaire de 1670, était décrit un cabinet « de bois de chesne avec moulures d'esbeine, posé sur son pied de sculpture, lequel cabinet suivant le dessein qui en a esté pris doit estre orné et enrichy de pierres de Florance et autres ornemens », auquel Armand travaillait au moment de son décès<sup>39</sup>. On apprend que le cabinet qui n'était que commencé, devait être exécuté conformément au dessin joint au marché passé avec le commanditaire et que les « pierres de Florance et autres ornements qui peuvent estre esdits lieux pour parachever ledit cabinet ont esté fournies conformément audit marché par ladite dame de Langley ». La brève description de l'inventaire ne nous permet de savoir exactement quel était l'aspect de ce cabinet, mais on peut le supposer assez proches de celle de deux cabinets revêtus de panneaux de marbre ou de pierres de Florence, à peu près contemporains<sup>40</sup>. Le meuble dont la valeur montait à presque 1 200 livres, avait été commandé par Catherine-Rose de Cartabalan, femme de chambre d'Anne d'Autriche et épouse de Claude de Langlée, maréchal général des logis et des armées du roi, que Saint-Simon disait fort enrichi<sup>41</sup>. Finalement, Armand fut-il peut-être l'auteur d'un autre cabinet orné de pierres dures appartenant en 1680 à Thomas de Dreux, conseiller au Grand Conseil, qui figurait pour une somme assez importante parmi ses créanciers<sup>42</sup>. Amateur éclairé de peinture, celui-ci était un client régulier de Jean-Michel Picart, le beau-père de l'ébéniste.

## TRAVAUX POUR LA COURONNE

Le 1<sup>er</sup> mars 1664, le nom de Jean Armand fut mentionné la première fois dans les comptes des Bâtiments<sup>43</sup>. Cependant, il œuvrait déjà en 1661<sup>44</sup> pour cette administration, qu'il parvint à rejoindre vraisemblablement auparavant, grâce à la protection de Gaston d'Orléans. Le 26 juin 1658, un marché avait été arrêté entre Armand et Antoine Ratabon et Pierre Yvon, respectivement surintendant ordonnateur général et intendant des Bâtiments du roi. L'ouvrage confié à Armand fut considéré d'importance car l'architecte André Le Nôtre, contrôleur général des Bâtiments, assista en personne à la signature de l'acte<sup>45</sup>. Il s'agissait de la confection d'un parquet de pièces rapportées pour le cabinet de la Reine-mère, qu'on suppose être le cabinet sur l'eau du Louvre, bien qu'aucune mention de l'endroit exact ne fût donnée dans la teneur du document<sup>46</sup>. Les panneaux de parquet, devaient être doubles, « l'un de fil et l'autre de travers », de deux pouces d'épaisseur (environ 5,40 cm), posés sur des

---

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> Vente à Paris, Hôtel Drouot, M<sup>es</sup> Audap-Godeau-Solanet, 26 juin 1992, n° 163 ; Christie's, Londres, 18 juin 1987, n° 459.

<sup>41</sup> Saint-Simon, *Mémoires...*, Paris, 1865, t. II, p. 76. Parlant de Langlée fils, le mémorialiste considérait qu'il « étoit un homme de rien [...] dont le père s'étoit enrichi et la mère encore plus ». Arbiter elegantiarum de son temps, celui-ci « s'étoit rendu maître des modes, des fêtes, des goûts, à tel point, que personne n'en donnoit que sous sa direction à commencer par les princes et les princesses du sang, et qu'il ne se bâtissoit ou ne s'achetoit point de maisons qu'il ne présidât à la manière de la monter, de l'orner et de la meubler ».

<sup>42</sup> Cité par A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle...*, Paris, 1994, p. 367-368, qui présume cependant que le meuble aurait été apporté par de Dreux lui-même d'Italie.

<sup>43</sup> J. Guiffrey, *Comptes...*, I, 1881, col. 13.

<sup>44</sup> *Ibid.*, col. 124. Dans un paiement de 1666, il était précisé qu'Armand devait recevoir un reliquat de 2 525 livres 16 sols 8 deniers du total de 8 965 livres qui lui était dû pour des ouvrages *qu'il a faits tant au Louvre, Palais Royal, qu'au chasteau de Versailles èz années 1661, 1662 et 1663*.

<sup>45</sup> Arch. nat., Min. cent., XCVI, 71.

<sup>46</sup> D. Alcouffe, « Le mobilier Renaissance et Louis XIV »..., Paris, 1991, p. 23.

lambourdes « sans mettre aucun plâtre » et entourés de frises au long des lambris, le tout confectionné en chêne. Les motifs, qu'on appelait des « compatimens », devaient être réalisés « suivant le desseing de pièces rapportées ». L'auteur du projet, vraisemblablement un dessinateur des Bâtiments agissant sous la conduite de Le Nôtre, ainsi que le(s) modèle(s) du parquet n'étaient pas précisés dans l'acte. Les motifs, certainement obtenus par la combinaison de différentes formes géométriques en alternance avec des volutes et des éléments végétaux très stylisés, ressemblaient peut-être à ceux déclinés dans un manuscrit datant du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, conservé à Versailles<sup>47</sup>, qui réitérait des modèles plus anciens (*ill. 1*).

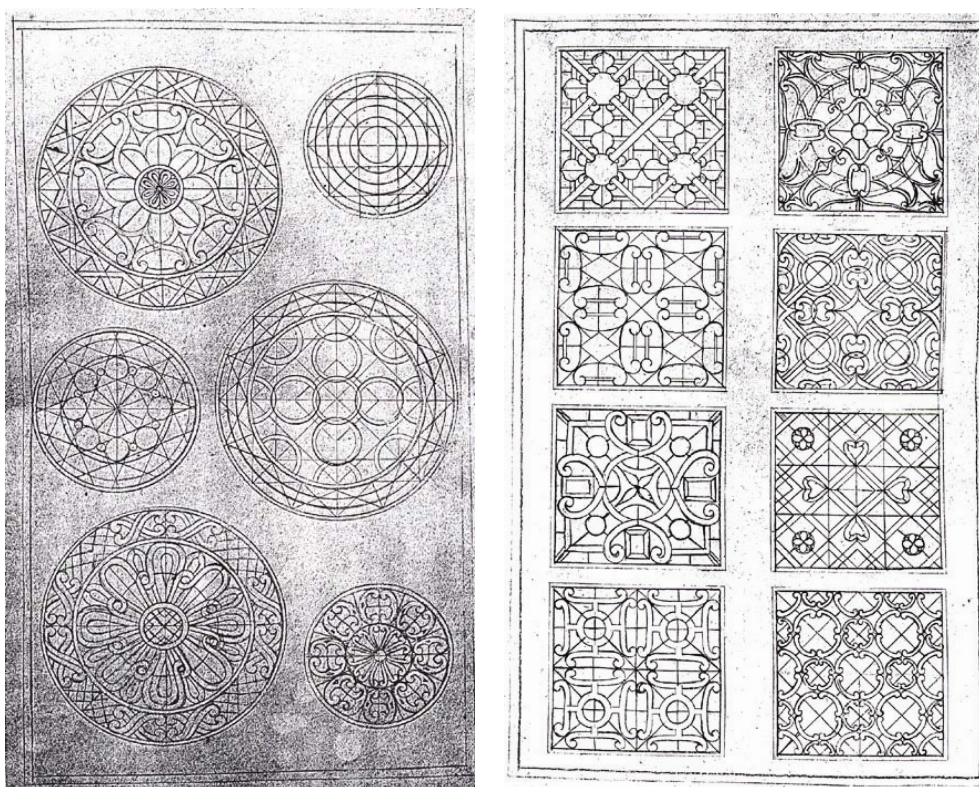


Fig. 1. Anonyme, Deux dessins représentant des modèles de parquets, dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, encre sur papier, Musée national des châteaux de Versailles et des Trianon, inv.

Toujours pour la Reine-mère, mais pour sa chambre du Louvre, Armand avait commencé une estrade avant mars 1664<sup>48</sup>, qu'il agrandit par la suite, en 1667<sup>49</sup>. Lorsqu'il reçut 1 900 livres pour ce même travail au mois de septembre suivant, il fut précisé que l'estrade avait été exécutée en « bois de rapport ou de marqueterie »<sup>50</sup>. Cette même année 1664, Armand avait posé deux autres estrades : l'une à Versailles, pour laquelle aucune localisation n'était indiquée dans les comptes, l'autre à Fontainebleau, dans la chambre d'Anne d'Autriche<sup>51</sup>. En 1666, l'ébéniste commença une nouvelle estrade, cette fois-ci, pour la chambre de la reine Marie-Thérèse aux Tuileries<sup>52</sup>. En 1668, il accomplit de menus ouvrages d'entretien dans la

<sup>47</sup> Musée national des châteaux de Versailles et des Trianon, Conservation, Ms. 71.

<sup>48</sup> J. Guiffrey, *Comptes...*, I, 1881. col. 13.

<sup>49</sup> *Ibid.*, col. 181.

<sup>50</sup> *Ibid.*, col. 14.

<sup>51</sup> *Ibid.*, col. 19, col. 40.

<sup>52</sup> *Ibid.*, col. 124.



chambre de la reine au Louvre<sup>53</sup>, puis en 1669, il termina l'estrade de bois de rapport pour la Petite chambre du roi au château de Saint-Germain-en-Laye<sup>54</sup>. A la fin de l'année 1668, Armand avait été chargé de la réalisation d'un ouvrage d'une toute autre nature que ceux habituellement commandés à un ébéniste : le marbrier Le Gru lui avait livré un plateau de marbre afin qu'il le recouvrit « de l'ouvrage de rapport » et 300 livres d'acompte lui furent payées pour « la table de marquetterie qu'il fait pour le Roy »<sup>55</sup>. Celle-ci devait être d'importance, car 1 200 livres allaient lui être versées en plusieurs acomptes successifs en 1668, 1669 et 1670, et le reliquat de 30 livres ne fut réglé qu'à sa succession, le 24 juillet 1670<sup>56</sup>. La table, destinée au château du Louvre, n'était plus en possession de sa veuve, car elle ne fut pas décrite dans l'inventaire après décès d'Armand, le 3 juillet de la même année. Ceci soulève deux questions : la première est de savoir si l'ébéniste avait livré la table avant sa mort. Or, le dernier versement qu'il en perçut était un acompte du 12 avril 1670 alors que le solde pour « parfait paiement » fut réglé à sa veuve. La seconde question est liée à la désignation des comptes qui reste équivoque au sujet de cette commande : le marbrier Le Gru avait livré « une table », ce qui signifiait un plateau de marbre et non le meuble proprement dit, dont le piétement aurait dû être exécuté dans ce cas par un menuisier. Mais les comptes n'indiquent aucune commande ou livraison d'un piétement pendant ce laps de temps. Armand avait été chargé lui, de recouvrir ce plateau d'un décor en pierres de rapport et non de fournir une table de marqueterie. Egalement, on ne retrouve aucune mention dans les comptes sur l'origine des pierres dures qui devaient composer le décor. On peut donc supposer soit que l'ébéniste n'eût livré que le plateau commandé, à peine parachevé et garni de pierres dures par ses soins ; soit que son atelier, à la demande de sa veuve, aurait été chargé de finir ce travail<sup>57</sup>. Le fait qu'il s'agisse seulement d'un plateau de pierres de rapport nous permet d'avancer une supposition d'identification - du moins documentaire - du travail d'Armand. Seuls deux plateaux de tables en marbre furent décrits dans l'*Inventaire général* du mobilier de Louis XIV, sous les numéros 74 et 341<sup>58</sup>. Le premier, en marbre jaspé, n'était pas marqueté. Le second, en revanche, qui pourrait correspondre à cette livraison, avait été ainsi décrit : « un dessus de table, de pierre de paragon<sup>59</sup>, à cinq compartimens de pierre de Florence, celui du milieu octogone où il y a un perroquet, entourée d'une frize de mesme ouvrage entre deux filets blancs, long de 3 pieds 8 pouces [119,10 cm], large de 3 pieds 2 pouces [102,85 cm] » (*ills.* 2-3). Le médaillon à perroquet devait être, par ailleurs, très proche, voire semblable, à ceux figurés sur l'un des dessins du fonds Robert de Cotte, ou présents sur une table du château de Compiègne (*ills.* 4-6). S'agissait-il d'une production française, comme dans ce dernier cas, ou bien d'un panneau italien, le motif du perroquet étant également employé par les lapidaires florentins ? Le plateau de cette table exécuté par Armand n'était pas un exemple d'exception dans sa création, car l'inventaire après décès de l'ébéniste mentionnait, comme nous l'avons constaté, un cabinet en train d'être parachevé

<sup>53</sup> *Ibid.*, col. 245.

<sup>54</sup> *Ibid.*, col. 343.

<sup>55</sup> *Ibid.*, col. 244.

<sup>56</sup> *Ibid.*, col. 279 ; 363 ; 406 ; 473. Le dernier paiement à Armand était en date du 12 avril 1670.

<sup>57</sup> A. González-Palacios, *Mosaïques et pierres dures...*, Paris, 1991, p.48 affirme que les *Florentins se faisaient parfois aider par des artisans français, tel Jean Harmand qui fut aux Gobelins entre 1668 et 1670...* ; cependant, nous n'avons retrouvé aucune mention de ce travail exécuté par Armand aux Gobelins, ou d'une collaboration avec les lapidaires italiens Megliorini ou Branchi qui y exécutaient des marqueteries de pierres de rapport.

<sup>58</sup> J. Guiffrey, *Inventaire...*, II, 1886, p. 140, 159.

<sup>59</sup> Sorte de marbre noir, d'Égypte ou de Grèce, communément utilisé comme fond pour les marqueteries polychromes de pierres de rapport.



Fig. 2. Anonyme, Plateau de table, Florence ou montage parisien ? vers 1670, marqueterie de pierres de rapport sur fond de marbre noir, Paris, Musée du Louvre, S.N. dpt. 1852.



Fig. 3. Détail du n° 2.

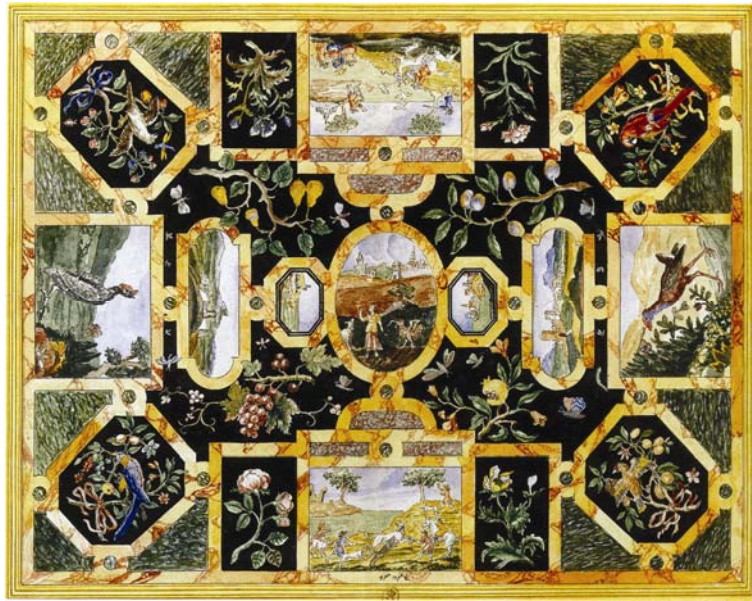


Fig. 4. Agence de Robert de Cotte, Dessus de table en marqueterie de pierres de rapport, vers 1690, plume, encre noire, aquarelle sur papier, B.n.F. Est., fonds R. de Cotte, Va 488



Fig. 5. Manufacture des Gobelins ou atelier florentin ? Détail d'un médaillon d'angle du plateau d'une table identique au dessin du fonds Robert de Cotte, vers 1680, marqueterie de pierres de rapport, Château de Compiègne, inv. C 464C.





Fig. 6. Manufacture des Gobelins ou atelier florentin ? Détail d'un médaillon d'angle du plateau d'une table identique au dessin du fonds Robert de Cotte, vers 1680, marqueterie de pierres de rapport, Château de Compiègne, inv. C 464C.

pour Madame de Langley, qui lui avait fourni les « pierres de Florance »<sup>60</sup>. Si on connaît ainsi la provenance des pierres de rapport qu'Armand utilisa pour ce meuble celle des morceaux employés pour la table du roi reste anonyme. La pratique de la taille et du polissage des pierres de rapport existait déjà à Paris avant l'installation des lapidaires italiens à la Manufacture des Gobelins, en 1668 et on se souvient aussi que des contrefaçons circulant déjà dans la capitale, avaient été utilisées dès 1666 sur des meubles pour la Couronne<sup>61</sup>. Du reste, le cardinal Mazarin qui se faisait envoyer les pierres brutes d'Italie pour les « ordonner et monter » à Paris ne représentait pas un cas isolé. Colbert acheta pour le service du roi différentes pierres dures nécessaires pour les commandes somptueuses, tout en donnant des indications à l'abbé Strozzi, son correspondant en Italie : « je vous prie de nous acheter trente livres de lapis en pierre du plus beau qui se pourra trouver. J'estime comme vous qu'il vaudra mieux le faire scier icy, en sorte que je vous prie de me l'envoyer en morceaux les plus gros et les mieux faits qu'il se pourra ou bien s'il s'en trouve de toutes taillées et polies à bon marché, il faut les acheter. Si non, envoyez moy les pierres que je feray couper ici ». Parfois, Strozzi s'était directement procuré des « petits tableaux de pierres pour faire un cabinet », qu'il expédia à Paris pour les besoins de la Couronne<sup>62</sup>. Comme le

<sup>60</sup> Arch. nat., Min. cent., CII, 69, cité.

<sup>61</sup> Cucci livra ainsi en 1666, *deux cabinets d'ébène couverts de pierres de Florance contrefaits*, voir *Rôle des dépenses du Trésor royal du premier trimestre 1666*, B.n.F., Ms., Mél. Colb., 273, f° 8.

<sup>62</sup> J. Alazard, *L'Abbé Luigi Strozzi*... Paris, 1924, p. 89, 91-92, 99, n°s 53, 57, 67, etc. Dans ce contexte, la question de savoir s'il existait à Paris des ateliers capables de façonner les pierres dures avant l'arrivée des artisans italiens aux Gobelins reste purement rhétorique, voir S. Castelluccio, *Les meubles de pierres dures*...



prouve la mention de l'inventaire d'Armand, l'exemple avait été suivi par différents particuliers qui parvinrent à ramener d'Italie les précieux panneaux, assemblés ou pas. Dans ce sens, un cabinet conservé au Musée Rohan de Strasbourg constitue un exemple parlant de meuble fabriqué en France mais décoré de pierres de rapport provenant d'Italie, ainsi que deux autres cabinets de moindre envergure réalisés de la même façon<sup>63</sup>. Nous ignorons si Armand était à même de se procurer les pierres dures directement d'Italie. En revanche, on peut supposer qu'il pouvait obtenir ce type de matière première par le biais de son beau-père, Jean-Michel Picart. Ce dernier était, on se souvient, le correspondant parisien du grand marchand anversois Matthijs Musson, dont l'épouse était la veuve d'un autre important pourvoyeur d'objets d'art, le marchand Cornelis de Wael<sup>64</sup>. Hormis les tableaux, Picart recevait également de Flandres des pierres de rapport, peut-être des panneaux finis, qui transitaient ainsi par ce chemin détourné de l'Italie vers la France<sup>65</sup>. Les meubles d'apparat ornés de motifs marquetés en pierres de rapport, qu'on appelait *florentijns werck* et *florentijns werck van agæt*, ou recouverts d'agates à dendrites dont les concrétions suggéraient des paysages dessinés à la plume, nommés *Farraarsche natuurstenen*, pierres de Ferrare, devinrent tôt au XVII<sup>e</sup> siècle l'objet d'un commerce très soutenu pratiqué par des ébénistes et des marchands anversois, tels Melchior Forchoudt et son fils Guiliam, Jacques van Roy, Peter van Hæcht, A. Goetkindt, qui finit par quitter Anvers pour s'installer à Paris<sup>66</sup>. Armand ne resta pas un cas isolé : d'autres ébénistes parisiens, notamment Michel et César Campe<sup>67</sup>, eux-aussi fournisseurs du Garde Meuble de la Couronne, produisaient ce genre de mobilier enrichi de marqueterie de pierres de rapport.

## ARMAND VERSUS PIERRE GOLE : UNE ALTERNATIVE D'ATTRIBUTION

Il est très difficile, voire impossible de repérer parmi les cabinets d'époque Louis XIII conservés ceux qui peuvent être rattachés avec un degré plus ou moins élevé d'exactitude à la création d'un ébéniste sur lequel des informations sont connues par le biais des documents d'archives. Daniel Alcouffe qui avait étudié en détail les meubles en ébène de cette période

---

Dijon, 2007, p. 36. Par ailleurs, l'installation des lapidaires florentins aux Gobelins n'a pas arrêté définitivement l'importation de meubles de pierre d'Italie : le 16 mars 1686, La Teulière, directeur de l'Académie de Rome expédia vingt-cinq caisses contenant entre autres, différentes tables en marbre, puis le 23 mars, Louis Alvares expédia de Rome pour le service du roi de France *quarante caisses avec quinze petites tables de marbre de couleur*, cité par A. Bertolotti, *Objets d'art transportés de Rome en France du seizième au dix-neuvième siècle (1541-1864)*, N.A.A.F. 2<sup>e</sup> série, 1880-1881, t. II, p. 73.

<sup>63</sup> A. González-Palacios, *Mosaïques et pierres dures...*, Paris, 1991, p.45. Pour satisfaire aux nécessités de fabrication de meubles de luxe pour la Couronne, et compte tenu de la rareté de ces productions, les pierres dures, coupées et montées ou non, furent acquises au fur et à mesure des opportunités : ainsi pendant le deuxième semestre de 1665, cent livres avaient été payées à *Lecointre*, [...] aussi pour son paiement de plusieurs petites agathes d'Orient et d'Allemagne pour servir d'ornement à des cabinets, B.n.F. Ms, Mél. Colb., 271, f<sup>o</sup> 20.

<sup>64</sup> Cité par R. Fabri, *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux...*, Bruxelles, 1989, p. 53.

<sup>65</sup> Il devait faire venir seuls les panneaux en pierres de rapport ou les pierres à l'état brut, car l'introduction en France de cabinets achevés en provenance de l'étranger tombait sous les restrictions imposées par le protectionnisme royal qui en défendait l'importation, voir B.n.F., F 26201 : *Tarif général des droits et entrées du Royaume...Arrêté du Conseil Royal du 18 septembre 1664*, cité.

<sup>66</sup> Cité par R. Fabri, *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux...*, Bruxelles, 1989, p. 34 et 53.

<sup>67</sup> On peut supposer qu'Armand entretenait des relations de travail avec Michel Campe, car ce dernier avait été appelé par sa veuve en tant qu'expert, pour la prise du stock lors de l'inventaire après décès de l'ébéniste. L'autre expert désigné à côté de Campe, peut-être un autre collaborateur d'Armand, était l'ébéniste Thierry, vraisemblablement Jean Thierry, qui figura pour des livraisons sur les *Comptes du Trésor royal* à partir du premier semestre 1663, voir B.n.F. Ms., Mél. Colb. 216, f<sup>o</sup>6.

était parvenu à isoler de groupes de cabinets présentant des caractéristiques communes : ensuite, les plus importants parmi ceux-ci furent attribués par Lunsingh Scheurleer à Pierre Gole<sup>68</sup>.

Cependant, la découverte de l'inventaire dressé en 1670 après le décès de Jean Armand nous a permis de recueillir d'autres informations sur la biographie de cet artisan et de son cercle de relations. Nous avons rencontré parmi ses familiers le sculpteur Gérard Van Obstal, dont les compositions représentant des enfants ou des personnages mythologiques semblent avoir servi de source d'inspiration pour les sculptures de quelques cabinets. Bien qu'à notre connaissance, en dehors d'une seule mention documentaire, aucun autre renseignement livré par une pièce d'archives ne vient à étayer l'hypothèse que Van Obstal eût pratiqué lui-même la sculpture décorative pour des cabinets, quelques-uns de ses bas-reliefs font penser à ce genre de réalisation. Par exemple, les deux ivoires animés de putti et d'enfants satyres jouant avec une chèvre, qui avaient été remployés sur le socle d'une sculpture en marbre représentant une femme endormie<sup>69</sup> (ill. 7). D'autant plus que le flamand pratiquait la sculpture décorative, telle qu'on la découvre sur la chope du *Triomphe de Silène*, aussi travaillée en ivoire monté en argent doré et conservé au Louvre<sup>70</sup>. En revanche, nous pouvons supposer qu'Armand aurait pu être inspiré par les esquisses, *modello/bozzetti* ou sculptures de cet artiste pour les sujets en bas-relief qu'il faisait faire sur ses meubles. Ainsi, sur quelques fragments de frises d'ébène provenant d'anciens cabinets conservés à Ecouen, les représentations de jeux d'enfants, de putti et de boucs, enfin de personnages et d'animaux mythologiques marins, se rapprochent beaucoup des bas-reliefs de Van Obstal, sans en être toutefois parfaitement identiques<sup>71</sup> (ills. 8-9). Quelques-uns de ces panneaux épars auraient pu décorer jadis des cabinets sortis de l'atelier d'Armand. S'agissait-il peut-être aussi de vieux meubles de cet artisan qui avaient été décrits dans l'inventaire après décès de Boulle, en 1732, dans une chambre au premier étage du logement du Louvre, où se trouvaient « deux cabinets d'ébène anciens, avec des bas-reliefs et ornemens d'ivoire de Van Obstal »<sup>72</sup>. Sur un groupe de trois cabinets mis en évidence par Daniel Alcouffe, les tiroirs en frise présentent ainsi un décor très caractéristique de scènes marines<sup>73</sup>. Il figure également sur un cabinet datant des années 1635-1640 dont les vantaux sont sculptés de bas-reliefs représentant *Le couronnement de Flore* et *L'assemblée des Dieux*<sup>74</sup>, ainsi que sur un second, orné sur ses battants d'une scène de la vie Marcus Curtius d'après une gravure de Jean Mignon et d'une autre de la vie de Caius Mucius<sup>75</sup>. Ce même type de motifs se retrouve également sur un autre cabinet plus tardif, exécuté vers 1650, qui selon la tradition proviendrait de Nicolas Fouquet, surintendant des Finances et que Lunsingh Scheurleer avait attribué indistinctement, comme l'ensemble de ces cabinets, à Pierre Gole<sup>76</sup> (ill. 10).

<sup>68</sup> D. Alcouffe, « Les débuts de l'ébénisterie », *Le Mobilier Français...*, Paris, 1991, p. 7-22 et « La naissance de l'ébénisterie... », dans le catalogue de l'exposition *Un temps d'exubérance...*, Paris, 2002, p. 212-217 ; Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Pierre Gole...*, Dijon, 2005, p. 55-79.

<sup>69</sup> Provenant de la collection Du Sommerard, Ecouen, Musée national de la Renaissance, inv. E.Cl. 19285.

<sup>70</sup> Inv. TH 153.

<sup>71</sup> Ecouen, Musée national de la Renaissance, inv. Ec. 1846, E. Cl. 8 ; E. Cl. 12414-12415.

<sup>72</sup> J.-P. Samoyault, *André-Charles Boulle et sa famille...*, Genève, 1979, p. 97.

<sup>73</sup> L'un au Musée des Arts décoratifs de Lyon, inv. 2375-F 164, un second à Munich au Bayerisches Nationalmuseum et un troisième ayant figuré à l'exposition *Louis XIV, faste et décors*, Paris, 1960, cat. 53, p. 12, cités par D. Alcouffe, « Les débuts de l'ébénisterie », *Le Mobilier Français...*, Paris, 1991, p. 18.

<sup>74</sup> Autun, Musée Rolin, inv. O.A.5.

<sup>75</sup> Christie's, Londres, 4 novembre 2010, n° 58 ; Jean Mignon, graveur de l'Ecole de Fontainebleau, actif vers 1543-1545, s'inspira semble-t-il d'après une œuvre de Luca Penni (v. 1504-1557) pour sa scène représentant le jeune Marcus Curtius se précipitant dans le gouffre des Enfers. L'autre scène figure Caius Mucius Scaevola entouré de soldats Etrusques et soumis à l'épreuve du feu, lors de sa tentative d'assassinat échouée contre le roi Porsenna.

<sup>76</sup> Th. H. Lunsingh Scheurleer, *Pierre Gole...*, Dijon, 2005, p. 77 et fig. 42-43, p. 78-79 ; il est décoré de scènes tirées du roman *Ariane* de Jean Desmarets de Saint Sorlin, d'après Abraham Bosse.

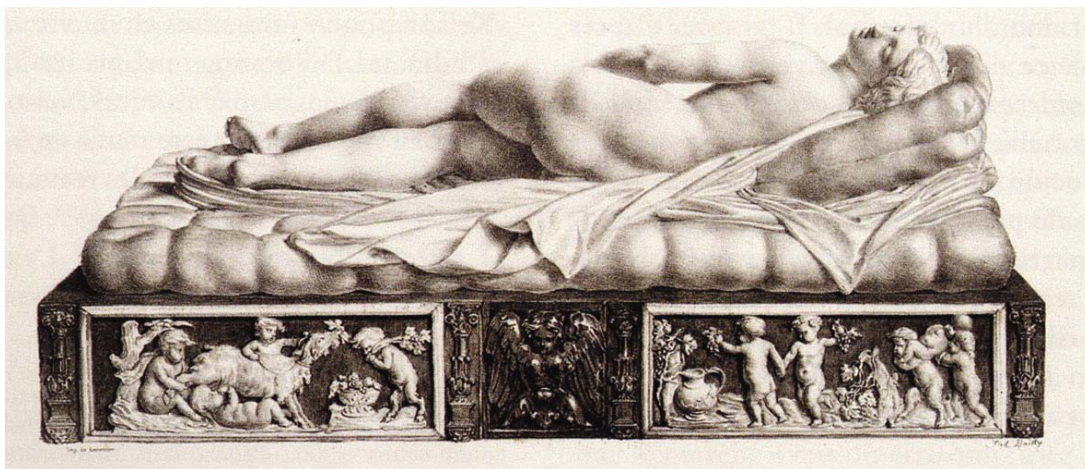


Fig. 7. Anonyme, Femme endormie, marbre, socle en ébène confectionné à partir de fragments de frises de cabinets d'ébène et comportant deux bas reliefs en ivoire par Gérard Van Opstal, reproduit d'après A. Du Sommerard, *Les Arts au Moyen Age*, Paris 1838-1846.



Fig. 8. Anonyme, Fragment de frise provenant d'un cabinet en ébène d'époque Louis XIII, Paris, vers 1640-1650, ébène sculpté, Ecouen, Musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 12415.



Fig. 9. Anonyme, Fragment de frise provenant d'un cabinet en ébène d'époque Louis XIII, Paris, vers 1640-1650, ébène sculpté, Ecouen, Musée national de la Renaissance, inv. E. Cl. 8.



Fig. 10. Anonyme, Cabinet dit « de Nicolas Fouquet » orné de scènes d'*Ariane*, Paris vers 1655, ébène sculpté, marqueterie de bois de rapport, bois peint, cuivre et bronze doré, Coll. privée.

À l'intérieur, son caisson renferme une statuette représentant Junon accompagnée par le paon, allusion transparente à la Reine-mère qu'on personnifiait alors sous les traits de la déesse antique (*ill. 11*). Or, on sait qu'à cette époque Jean Armand remplissait déjà la fonction d'ébéniste d'Anne d'Autriche, donc qu'il aurait pu exécuter ce genre de meuble. Les revers des volets intérieurs de ce cabinet sont recouverts de marqueteries ornées de vases de fleurs et d'oiseaux, motifs qui se rapprochent, en effet, de ceux figurant sur les petites portes d'un autre cabinet en ébène de Rijksmuseum, lui aussi attribué à Gole<sup>77</sup>. Cependant ce modèle est également présent sur les vantaux d'un petit cabinet marqueté d'écaille et d'ivoire partiellement teinté en vert, conservé au Musée d'Art et d'Histoire de Saint Denis<sup>78</sup> (*ill. 12*). L'image que ce meuble renvoie est pourtant très éloignée aussi bien de la paire de médailliers royaux au monogramme *L* couronné en bois de rapport<sup>79</sup>, que de celle des cabinets recouverts de ces mêmes matériaux qu'on s'accorde généralement à donner à Gole. Sans doute un meuble de provenance royale, car orné de réserves carrées renfermant des fleurs de lis à chaque angle des vantaux en façade, le cabinet de Saint-Denis est assez proche par certains de ses détails d'un coffret marqueté d'ivoire sur fond d'écaille rouge datant des années 1650-1655, ainsi que de deux cadres décorés en partie et contrepartie avec les mêmes motifs et selon la même technique<sup>80</sup> (*ills. 13-14*). Ce dernier groupe de trois objets évoque à

<sup>77</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK 16117.

<sup>78</sup> Sans numéro d'inventaire.

<sup>79</sup> Dont l'un à Paris, Musée du Louvre, inv. OA 11852 et l'autre vendu par Sotheby's, Londres, 21-22 décembre 1998, n° 22.

<sup>80</sup> Le coffret vendu chez Christie's, Londres, 11 décembre 2003, n° 58 et la paire de cadres, vente à Paris, M<sup>es</sup> Beussant-Lefèvre, 19 juin 2009, n° 139. Un autre cadre avec des écoinçons en bronze doré et patiné, d'un modèle très similaire, mais seulement recouvert d'écaille rouge, vente à Paris, Artcurial, 7 avril 2011, n° 133.



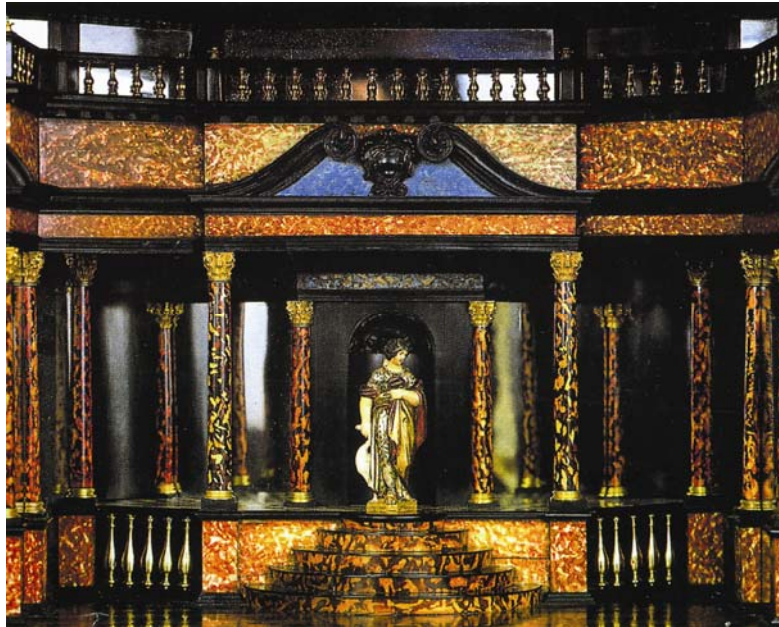


Fig. 11. Anonyme, Cabinet dit « de Nicolas Fouquet », détail du caisson avec la représentation de Junon, Coll. privée.

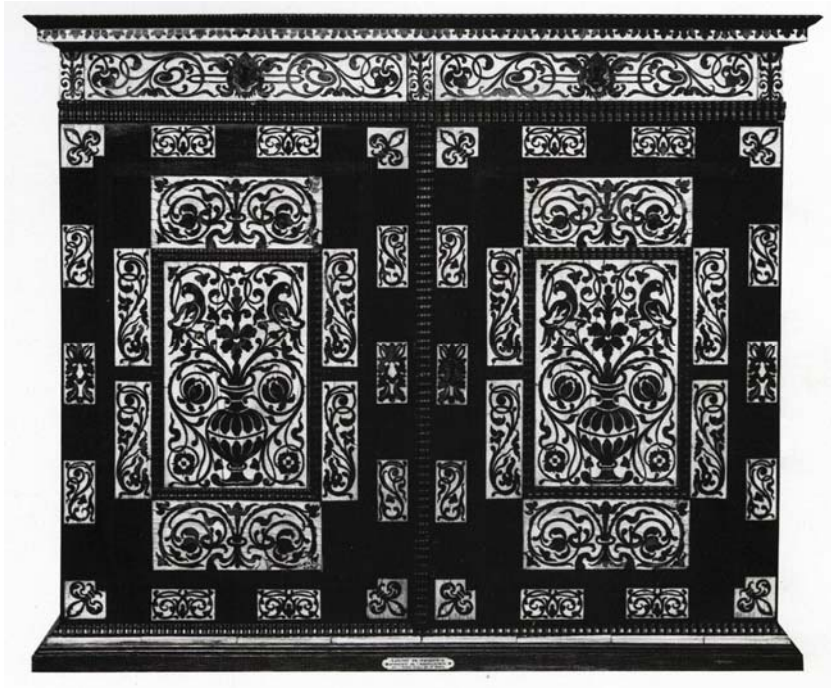


Fig. 12. Attribué à Jean Armand, Cabinet à décor fleurdelisé, Paris, vers 1655, ébène, palissandre, marqueterie en première partie d'écaille et d'ivoire partiellement teint en vert, Saint-Denis, Musée d'Art et d'Histoire, s.n°.



Fig. 13. Attribué à Jean Armand, Coffret, Paris vers 1650-1655, buis, marqueterie en première partie d'ivoire sur fond d'écaille rouge, bronze doré et patiné, Christie's, Londres, 11 décembre 2003, n° 58.



Fig. 14. Attribué à Jean Armand, Paire de cadres, Paris, vers 1650-1655, marqueterie en première et en contrepartie d'ivoire sur fond d'écaille rouge, bronze doré et patiné, vente à Paris, M<sup>es</sup> Beaussant-Lefèvre, 20 juin 2009, n° 139.

plus d'un titre un second coffret d'exécution contemporaine, dont les ornements en écaille rouge se détachent sur fond d'ivoire et qui renferme dans son décor une fleur de lis entourée de palmes entrecroisées et surmontée d'une couronne de prince du sang à trois fleurons fleurdelisés<sup>81</sup> (ills. 15-16). Sans doute, on est en présence d'un objet ayant été exécuté pour

<sup>81</sup> Le coffret avec les armes de Gaston d'Orléans, Paris, Galerie Benjamin Steinitz.



Gaston d'Orléans et ce, très probablement, par Jean Armand et non par Gole. Déjà en 1649, l'ébéniste travaillait pour ce prince ; par ailleurs, au même moment, il avait laissé en nantissement une « escritoire d'escaille de tortue et d'yvoir en marqueterie » dont les dimensions étaient presque identiques à celles des deux pièces conservés, respectivement 32,5 x 25,7 cm pour le petit meuble exécuté par Armand, face à 35,5 x 24 cm pour l'un de deux coffrets. Enfin, le décor de rinceaux, d'oiseaux et de grotesques qui recouvre les deux coffrets la paire de cadres, n'est pas sans rappeler celui en ivoire présent sur les tiroirs intérieurs et sur les petits battants du caisson du cabinet en ébène orné de scènes de la vie de Marcus Curtius et de Scaevola qui se rapproche de cette production. L'inventaire d'Armand fait état, par ailleurs, sous le numéro 58 d'une « escritoire pleine de petits rainceaux » et sous le numéro 100 de « deux corps de cabinets imparfaicts avec leurs chassiss d'en bas, le tout de marquetterie d'yvoir et d'esbeine », ou bien de « dix-sept morceaux d'yvoire, avec dix sept pièces de marquetterie d'yvoir, esbeine et escaille et quelques rainceaux », prisés sous le numéro 110. Un motif très similaire, représentant un oiseau avec les ailes déployées parmi des rinceaux, se retrouve également sur un médaillon occupant le centre du plateau



a



b

Fig. 15. Attribué à Jean Armand, Coffret, détail de la fleur de lis timbrée d'une couronne de prince du sang, Paris, Galerie Benjamin Steinitz.



Fig. 16. Attribué à Jean Armand, Table, Paris, vers 1660, bois, marqueterie en première partie d'ivoire sur fond d'écaille rouge, cuivre doré, autrefois Galerie Liova, Paris.

d'une table entièrement recouverte en écaille teintée en rouge et à motifs marquetés en ivoire, dont l'aspect encore très figé trahirait une exécution assez précoce, vers 1660<sup>82</sup> (*ill. 16*). Bien que les meubles comportant ce type de revêtement soient attribués traditionnellement aux ateliers anversois du XVII<sup>e</sup> siècle, ou, comme dans le cas précis de cette dernière table, à l'atelier parisien de Pierre Gole, il semble évident que son auteur doit être le même que celui des coffrets et des cadres déjà mentionnés. Elle permet d'avancer l'hypothèse que ce dernier ébéniste serait l'auteur d'un autre cabinet<sup>83</sup>, également recouvert d'écaille rouge et à motifs d'ivoire (*ill. 17*), orné sur les vantaux de vases de fleurs très proches de ceux du cabinet du Musée de Saint-Denis. Le décor du cabinet en écaille rouge

<sup>82</sup> Elle avait été exposée en 2000 à Paris par la Galerie Liova, à la Biennale des Antiquaires.

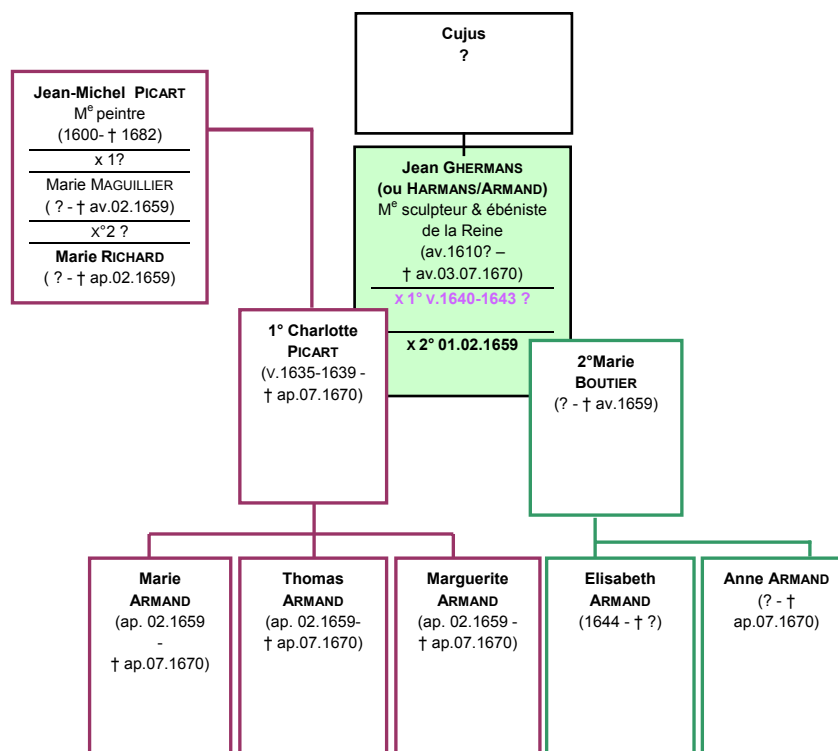
<sup>83</sup> Vente à Paris, hôtel George V, M<sup>e</sup> Tajan, 9 décembre 1996, n° 149.





Fig. 17. Attribué à Jean Armand, Cabinet, Paris, vers 1665, bois, marqueterie en première partie d'ivoire sur fond d'écaille rouge, vente à Paris, M<sup>e</sup> Tajan, 9 décembre 1996, n°149.

comporte lui-aussi les mêmes représentations d'oiseaux que sur le groupe de coffrets et de cadres, qu'on serait tenté donc à rattacher plutôt à la création de Jean Armand qu'à celle de Pierre Gole. Plus que vraisemblable, une telle attribution doit cependant être étayée par des recherches et des preuves futures ; elle est évoquée ici, en revanche, principalement pour soulever la question de l'attribution quasiment non-différenciée à Pierre Gole de la plupart des pièces représentatives du mobilier conservé de cette période. Figure méconnue jusqu'à présent, Jean Armand se révèle doublement intéressant, par les liens de famille et socioprofessionnels qu'il parvint à tisser et par le double aspect de sa carrière, celui de menuisier en ébène – travaillant concomitamment pour Gaston d'Orléans, pour Anne d'Autriche et pour les Bâtiments du Roi – conjugué avec le commerce de tableaux, ce dernier l'entraînant à fréquenter des ébénistes du cercle du Temple, tels Michel Campe et Jean Thiery.



## PIÈCES JUSTIFICATIVES

**Paris, 31 octobre 1640**  
***Marché pour deux cabinets en ébène entre***  
***Jean Armand, menuisier en ébène du roi, et***  
***Marguerite Mangot, veuve de Nicolas de La***  
***Croix, baron de Plancy et Madeleine Mangot,***  
***épouse d'Aimé de Rochechouart, chevalier de***  
***Tonnay-Charente***  
**Arch. nat., Min. centr., XXIV, 417**

Cité par :

D. Alcouffe, « La naissance de l'ébénisterie : les cabinets d'ébène », *Un temps d'exubérance. Les Arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Paris, R.M.N., 2002, p.214.  
A. Bos, *Meubles et panneaux en ébène. Le décor des cabinets en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, R.M.N., 2007, p.19.

*Inédit*

Fut présent Jean Herman, menuisier du Roy en ébène demeurant à Paris rue des Blancs-Manteaux, paroisse Saint Médéricq, lequel a promis et promet à dame Marguerite Mangot veuve de feu Messire Nicolas de La Croix, vivant chevalier, baron de Plancy et à dame

Magdelaine Mangot, espouze de Messire Aymé de Rochechouart, chevalier seigneur de Tonnay-Charente<sup>84</sup> demeurant à Paris, sçavoir ladite dame de Plancy rue de l'Arbre-Seq paroisse Saint-Germain-de-l'Auxerrois, et ladite dame de Tonnay-Charente rue Neufve et paroisse Saint-Médéricq à ce présentes et acceptantes, de faire et parfaire bien et

<sup>84</sup> Aimé ou Aymeric de Rochechouart (v. 1585–1651), seigneur de Tonnay-Charente, marquis de Bonnavet, guidon des Gendarmes du duc d'Orléans. Il était le fils de René de Rochechouart, seigneur de Mortemart (1528-1587), et de Jeanne de Saulx de Tavannes, qu'il avait épousé en 1570, et se mariera à une date inconnue avec Madeleine Mangot, dame d'Orgères (?-1662), fille de Claude Mangot (†ap.1617), seigneur de Villorceau-en-Beauce, conseiller au Parlement en 1592, puis maître des Requêtes en 1600, ambassadeur en Suisse, premier président du Parlement de Bordeaux, secrétaire d'Etat et garde des Sceaux en 1616, démis en 1617, et de Marguerite Le Beau. Marguerite était la sœur aînée de Madeleine Mangot et avait épousé Nicolas de La Croix, baron de Plancy et de Saint-Just.

deument comme il apartiens au dire d'ouvriers et gens à ce congnoissans, deux cabinets d'ébeine des mesme façon et grandeur scavoir un pour ladite dame de Plancy et l'autre pour ladite dame de Tonnay-Charente ainsy qu'il ensuit : premièrement la corniche de chacun desdits cabinets sera de cinq piedz de large et de hauteur à proportion, les panneaux d'ébeyne massive taillez de telle figures que bon semblera auxdites dames, les quatre coings d'iceux panneaux aussy taillez, le dedans d'iceux tirez en ondes et uny, les costez d'iceux cizelez aveq des ondes sur ébeine, au-dedans des caissons y aura des perspectives de bois de couleur, le devant des tirouers tirés en ondes & uny, les frises au dessoubz de la corniche de taille, les piedz foncez d'ébeine aveq douze colonnes d'ébeine plus boules aussy d'ébeine et iceux cabinetz garentis durant dix années du deffault de son travail ou du bois et pour ce faire fournir d'ébeine, peines d'ouvriers et tout ce qui sera nécessaire mesme les sereures et fermetures nécessaires qui seront dorées aveq leurs clefs, lesquels cabinets il ferra en leurs dites maisons de ladite dame de Plancy soit en cette ville ou aux champs à sa volonté, et lesdits cabinets rendre faict et parfaictz ainsy que dû est dans le premier jour de Caresme prochain.

Ce marché faict moyennant le prix et somme de mil quatre vingtz livres qui est pour chacun cinq cens quarante livres, qu'icelles dames ont promis payer chacune par moitié audit Herman au fur et à mesure que les ouvrages s'avanceront. Car ainsy a esté accordé entre les partyes et promettant [...].

Faict et passé chez ladite dame de Plancy, l'an mil six cens quarante le dixiesme jour d'octobre avant midy et ont signé.

Mangot

M Mangot

Jan

Ghermans

Le Mercier

Chapellain

Ledit Herman recoignoist avoir reçu desdites dames de Plancy et Tonnay-Charente à desduire sur le contenu au marché ci-dessus la somme de trois cens livres lournois dont quittance.

Faict et passé es estudes l'an mil six cens quarante le treiziesme octobre après midy et ont signé.

Jan

Ghermans

Le Mercier

Chapellain

**Paris, 22 mai 1649**

***Obligation et remise en nantissement d'une écritoire d'écaille de tortue et d'autres effets par Jean Harmens ou Harmans, maître menuisier en ébène, débiteur, à Jeanne Ménard, veuve de Jean Trehet, étalier boucher, créancière, laquelle consent à l'élargissement dudit Harmans de la prison de Saint-Germain-des-Prés où il était emprisonné.***  
**Arch. nat., Min. cent., VIII, 665**

*Inédit.*

Fut présent en sa personne Jean Harmand, maître menuisier en esbeyne, demeurant au fauxbourg Saint Germain des Prez, en la basse cour du pallais d'Orléans, estant de présent prisonnier ès prisons de Saint Germain des Prez, venu en la salle desd. prisons à l'effect des présentes, d'une part, et Jeanne Ménard, veufve de feu Jean Theret, estallier boucher à Paris, demeurant aud. Saint Germain des Prez, rue des Boucheries, paroisse Saint Sulpice, tant en son nom que comme tutrice des enfans mineurs dud. deffunct et d'elle, d'autre part.

Lesquelles parties on reconnu et confessé qu'ayant amiablement compté tant des sommes dues par led. Harmand à lad. veufve, en conséquence de certaine sentence rendue contre luy au proffict d'icelle veufve par Mrs les juges consuls de cette ville de Paris le deuxiesme novembre mil six cents quarante sept, adjudicative de deux cents quatre vingts livres, d'une part, cent livres d'autre de principal et quarante six sols de despens, que pour les frais et despens faits en exécution de lad. sentence et emprisonnement dud. Harmand, généralement quelconques, ensemble en payements faicts par ledict Harmand en déduction du contenu en lad. sentence, icelles parties sont demeurées d'accord à la somme de soixante quatorze livres dix sols pour reste et parfait payement tant dud. principal contenu en lad. sentence, qu'intérêts, frais et despens, laquelle somme de

soixante quatorze livres dix sols, led. Harmand a promis et s'est obligé payer et bailler à lad. veufve Trehet ou au porteur des présentes pour elle, dans trois mois eschuz prochains venans

Et pour sécurité et nantissement d'icelle somme de soixante quatorze livres dix sols, lad. veufve a reconnu et confessé luy avoir esté baillé et mis en sa possession par led. Harmand, une escritoire d'escaille de tortue et d'yvoire en marqueterie d'un pied en longueur et neuf poulces et demy de largeur, une paire de tablettes de pareilles estoffes et façon, garnie d'un quadran solaire, une astrolabe de cuivre, un almanach perpétuel et miroir, compas de cuivre, siseaux et poinçon, le tout à elle baillé et mis ès mains en présence des notaires soubzsignés, lesquelles choses lad. veufve a promis rendre aud. Harmand en bon estat comme elles luy sont baillées en luy payant lad. somme de soixante quatorze livres dix sols dans led. temps de trois mois, à faute duquel payement aud. terme consent led. Harmand lesd. escritoire et tablette estre vendues et les deniers retenus par lad. veufve sans aucune formalité de justice.

Et moyennant la présente qui ne pourra préjudicier à l'hipotecque acquise à lad. veufve par la sentence cy dessus dattée, laquelle à cet effect demeure en sa force et vertu, lad. veufve a par acte séparé des présentes consenty à l'eslargissement dud. Harmand, sans préjudice de ses droits, car ainsy &c. Et pour l'exécution des présentes a led. Harmand esleu son domicile irrévocable en la maison des M<sup>e</sup> Simon Amiet [?], procureur au Chastelet de Paris, sise à Paris proche l'esglise Saint Séverin [...]. Faict et passé à Paris en la salle desd. prisons de Saint Germain des Prez, l'an mil six cents quarante neuf, le trente unième et dernier jour de may, et lad. veufve a déclaré ne scavoir escrire ne signer.

Jean Harmens

Bellin

Huart

**Paris, 26 juin 1658**

***Marché pour le parquet de pièces rapportées du cabinet de la reine-mère [au Louvre ?] entre Jean Armand, maître ébéniste du duc d'Orléans, et le roi, représenté par Antoine Ratabon et Pierre Vyon, surintendant ordonnateur général et intendant des Bâtimens du roi, en présence d'André Le Nôtre, contrôleur général des Bâtimens du roi.***

**Arch. nat., Min. centr., XCVI, 71**

*Inédit.*

Pardevant les notaires au Châtelet de Paris soubzsignez, fut présent en sa personne Jean

Armand, maître esbénier de Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orléans, oncle du Roy, demeurant hors la porte neufve Saint Honoré sur la chaussée dud. lieu, paroisse Saint Roch, lequel a recogneu et confessé avoir faict marché, promis et promet au Roy nostre souverain seigneur, stipullant et acceptant pour luy par Messire Anthoine Ratabon, chevallier, conseiller du Roy en ses conseils, surintendant et ordonnateur général des bastimens de Sa Majesté, et Messire Pierre Vyon, conseiller du Roy en sesd. conseils et intendant desd. bastimens, en la personne de noble homme André Le Nostre, conseiller dy Roy et controlleur général de sesd. bastimens, de faire faire et parfaire bien et deument et tout de bois de chesne neuf, bon, sec, net, loyal et marchand et sujet à visitation, au dire d'ouvriers et gens à ce cognoissans, tous et chacun les ouvrages de menuiserie qu'il convient faire pour le parquet du cabinet de la Reyne.

Premièrement que led. parquet sera faict de bon bois de chesne de la qualité que dessus de deux poulces d'espoisseur et les panneaux doubles, l'un de fil et l'autre de travers, collé l'un sur l'autre afin qu'il soit dans la renure dans l'assemblage dud. bois de chesne de deux poulces ; les compartimens dud. parquet sera faict suivant le desseing de pièces raportées et les frizes qui seront contre le lambris seront aussy de bois de chesne de deux poulces d'espoisseur d'assemblage comme led. parquet, les panneaux aussy collés l'un sur l'autre ; fournir les lambourdes de bois de chesne de trois à quatre poulces de gros assemblés l'une dans l'autre, sans mettre aucun plâtre et le bout desd. lambourdes portant œuvre le mieux. A commencer à travailler ausd. ouvrages incessamment et sans discontinuer, avec nombre d'ouvriers suffisant et les rendre faicts et parfaicts et posés en place et prest à aplicquer et mestre les ouvraiges de pièces raportées suivant les desseings, scavoir un tiers dans la fin du mois d'aoust prochain et le surplus dans la fin de la présente année.

Ce marché faict moyennant et à raison et pour quatre vingtz quinze livres pour chacune thoize dud. parquet, lequel pris à quoy qu'il se trouvera monter, sera payé aud. Armand par le trésorier desd. bastimens, suivant les ordonnances qui luy seront délivrées par lesd. sieur surintendant et intendant ; scavoir quatre cens livres dans huit jours et le surplus au feu et à mesure que lesd. ouvraiges s'avanceront. Car ainsy, etc. [...] Faict et passé à Paris en



l'hostel dud. sieur Ratabon, scys rue Traversière, paroisse Saint Roch, l'an mil six cens cinquante huict, le vingt troisieme jour de juin et ont signé.

Ratabon  
J. Harmans  
Pain

Vion  
Le Nostre  
De Beauvais

**Paris, 1<sup>er</sup> février 1659**

***Contrat de mariage entre Jean Harmens,  
maître sculpteur en ébène et sculpteur de la  
reine, et Charlotte Picart.***

**Arch. nat., Min. centr., LXXXIII, 100**

*Inédit*

Furent présens en leurs personnes honorable homme Jean Armand, m<sup>e</sup> sculpteur en ébeyne et de la Royne, demeurant à Paris, fauxbourg Saint Honoré, paroisse de La Magdeleine, pour luy et en son nom, d'une part et honorable homme Jean Michel Picart, m<sup>e</sup> peintre à Paris, demeurant Isle du Palais, paroisse Saint Berthelemy, stipulant en cette partye pour Charlotte Picart, fille de luy et de deffuncte Marye Marguillier, jadis sa femme, pour ce présent et de son consentement, d'autre part, lesquelles partyes en la présence, par l'advis et du consentement de Marie Richard, femme en secondes nopces dud. sieur Picart et de Marie Chaulain, fille usante et jouissante de tous droicts, tante de lad. Picart, vollontairement ont recogneu et confessé avoir faict tous entr'eux de bonne foy les traicté de mariage, dons douaires, promesses et obligations quy s'ensuivent.

C'est assavoir que led. sieur Picart a promis donné lad. Picart sa fille audict Armand quy de sa part a promis la prendre pour sa femme et légitime espouze et faire et solemniser en face de nostre mère sainte esglize catholique, apostholique et romaine le plus tost que faire se pourra et qu'il sera advisé et délibéré entr'eux, sy Dieu et nostre dicte mère sainte esglyse y consentent et accordent, pour estre les futurs espoux [...] communs en tous biens meubles et conquets immeubles, suivant la coustume de Paris [...].

Ledict sieur Picart, père de lad. future espouze et sa sad. femme, en faveur dud. mariage, donneront à lad. future espouze, la veille de ses espouzailles, la somme de six cens livres en deniers comptans, laquelle ensemble la somme

de deux cens livres par led. Picart payée cy devant pour faire apprendre à travailler en cousture à lad. future espouze, suivant l'apprentissage qui en a esté faict, est tant pour les droicts qui peuvent appartenir à icelle future espouze en la succession de sad. deffuncte mère, qu'en advencement d'ouairye sur la succession future dud. sieur son père, de laquelle somme de six cens livres entrera en la future communauté la somme de deux cens livres et les quatre cens livres restans demeureront propres à la future espouze et aux siens de son costé et ligne [...].

Led. futur espoux a doué et doue lad. future espouze de la somme de deux cens livres de douaire préfix par une fois payée, à l'avoir et prendre lorsqu'il aura lieu sur tous les biens présents et advenir dud. futur espoux [...].

Le survivant des futurs espoux prendra par préciput des biens de la communauté [...] jusques à la somme de cent livres [...].

Faict et passé à Paris en la maison dud. sieur Picart, l'an mil six cens cinquante neuf, le premier jour de febvrier et ont signé.

J. Harmens

Picart

Marie Retiard

M. Chaullin

Pain

Charlote Picart

Ogier

*[À la suite : Quittance par Jean Harmens et Charlotte Picart, son épouse, envers Jean Michel Picart, de la somme de 600 livres, montant de la dot de Charlotte Picart, du 9 février 1659]*

**Paris, 1<sup>er</sup> mai 1659**

***Mise en apprentissage de Nicolas Coutin chez  
Jean Harmans, ébéniste de la reine et du duc  
d'Orléans***

**Arch. nat., Min. cent., LIII, 30**

*Inédit.*

Fut présent en sa personne Jacques Lepetit, marchand, demeurant à Paris, rue Saint Denis, parroisse Saint Leu Saint Gilles, lequel pour le proffict faire de Nicolas Coutin, natif de Chaalons en Champagne, confesse l'avoir baillé en apprentissge, de ce jour d'huy jusques à trois ans après ensuivans finis et accomplis, avecq Jean Armand, esbeniste de la Reyne et de Son Altesse royale Monseigneur le duc d'Orléans,

demeurant à Paris, faubourg Saint Honoré, paroisse de La Magdeleine, à ce présent qui l'a pris et retenu pour son apprenty pendant led. temps, pendant lequel il promet luy monstret et enseigner sond. mestier d'ebéniste [...]. En faveur du présent brevet d'apprentissage n'a esté donné ny desbourcé aucun denier de part ny d'autre. A ce faire est intervenu et fut présent led. apprenty, agé de vingt ans ou environ, qui a eu ce que dessus pour agréable [...]. Faict et passé à Paris ès estude, l'an mil six cens cinquante neuf, le premier jour de may et ont signé.

J. Harmans  
Nicolas Coutin  
David

Jacques Lepetit  
Daubenton

**Paris, 3 juillet 1670**  
***Inventaire après décès de Jean Armand,***  
***maître sculpteur et ébéniste de la reine.***  
**Arch. nat., Min. cent., CII, 69**

*Inédit.*

L'an mil six cens soixante dix, le jeudy troisieme jour de juillet, deux heures de rellevée, à la requeste de honorable femme Charlotte Picard, veuve de honorable homme Jean Armand, m<sup>e</sup> sculpteur et ébéniste de la reyne, tant en son nom à cause de la communauté qui a esté entre elle et led. deffunct, sauf toutesfois par elle à l'accepter ou y renoncer cy après par conseil, que comme tutrice de Marie, Thomas et Marguerite Armand, enfans mineurs dud. deffunct et d'elle, habilles à eux [sic] dire et porter héritiers d'icelluy deffunct, demeurant lad. veuve rue et devant le Temple, parroisse Saint-Nicolas-des-Champs, et en la présence de honorable homme Jean Michel Picard, maistre peintre à Paris, y demeurant isle du Pallais, parroisse Saint Barthelemy, subrogé tuteur desd. mineurs, icelluy Picard et lad. veuve Armand esleus esd. charges par l'advis des parens desd. mineurs, omologué au Chastelet par acte du deuxiesme juin dernier signé Berthelet, et encore à la requeste de Anne Armand, fille majeure usante et jouissante de ses droits, demeurante sud. rue et devant le Temple de la mesme parroisse Saint-Nicolas-des-Champs, fille dud. deffunct Jean Armand et de Marie Boutier sa première femme, ses père et mère, habille à se dire et porter héritière d'icelluy deffunct son père ; et à la conservation des droits desd. parties et de

qu'il appartiendra, fut et a esté, par les notaires gardenottes du Roy nostre sire au Chastelet de Paris, fait inventaire et description de tous les biens meubles et ustancilles de mesnage, papiers et autres choses laissées après le deceds dud. Armand ès lieux par luy occuppez en la susd. rue du Temple où est encore demeurante lad. veuve et aussy en une boutique et chambre qu'il occupoit dans l'enclos du Temple, iceux biens meubles monstrez et désignez par lad. veuve Armand et lad. Anne Armand, fille dud. deffunct, après serment par elles et chacune d'elle faict ès mains desd. notaires de tous lesd. biens meubles et choses laissées monstret, enseigner et mettre en évidence sans aucuns en cacher ny détourner sur les peynes à ce introduites qui leur ont esté données à entendre par l'un desd. notaires, l'autre présent ; lesd. biens meubles prizez et estimez par Dominique Lahoude, huissier sergent à verge au Chastelet priseur vendeur de biens meubles ès ville, prévosté et vicomté de Paris qui a serment à justice et en conscyence fait lad. prisee selon le cours du temps aux sommes de deniers ainsy qu'il ensuit. Et ont signé.

Picard

Picard

Anne Harmans

Delahoude

Thomas

Pillault

Premièrement dans l'antichambre servant de cuisine au second estage sur le derrière de la maison où demouroit led. deffunct a esté trouvé [*items de 1 à 15 outils de ménage non transcrits, d'une valeur totale de 68 lt*]

Dans la chambre où led. deffunct est décédé a esté trouvé

16 Item une paire de chenets de fer à pomme et garniture de cuivre de forme ronde prisez C s

17 Item une table posée sur son chassis, le tout de bois d'ébeyne bruine avec trois tiroirs à coulisse fermant à clef, au dessus de laquelle table dans le millieu est un morceau de velours noir, prisee VIII lt

18 Item un dessus de bureau de bois noircy avec trois tiroirs, prisé comme tel quel XXs

19 Item un lict à haults pilliers de bois de haistre tourné, garny de son enfonseure, pailliacé, lict et traversin de coustil remplys de plume, une couverture de laine rouge, le tour dudit lict à pentes et rideaux de serge de Mouy rouge garny de franges et mollets de soye, contenant unze pièces avec les quatre pommes dud. lict, prisé le tout ensemble la somme de XL lt

20 Item six sièges à dossier couverts de pareille serge, prisé le tout comme tels quels la somme de IIII lt

21 Item quinze aulnes ou environ de tapisserie façon de Rouen faisant le tour de lad. chambre, prisee VI lt

22 Item un coffre de bahut carré couvert de cuir noir à une serrure fermant à clef, prisé comme tel quel L s

23 Item une cassette de bois de pallissente à pièces rapportées, posée sur son pied à six collonnes torces avec un tiroir, prisee la somme de L s

24 Item un miroir à glace de Venise de de dix huit poulces de hault sur quatorze poulces de large avec sa bordure d'esbeyne et garnye d'estain, prisé avec de placques de bois de poirier la somme de

25 Item un petit miroir de thoillette avec sa bordure de bois de noyer garny d'ebeyne, prisé XXX s

26 Item une estampe dans son cadre de bois d'ollivier à fillets d'ebeyne, un petit tableau peint sur thoille où est représenté trois testes de mort et un autre tableau représentant un grand prieur de France dans l'ordre de Malthe, prisé le tout ensemble XL s

27 Item un petit cabinet d'esbeyne à deux guichets fermans à clef, garny de plusieurs tiroirs avec un grand dessoubz, posé sur son chassis à pilliers de bois de poirier, prisez ensemble la somme de XXXIIII lt

28 Item un bas d'armoire à un grand guichet de bois de hestre avec une petite cassette de sappin, prisé le tout ensemble comme tel quel XXV s

29 Item un balustre ou estrade de bois de chesne doré à plusieurs endroicts avec sa ferrure preste à oser, prisé XV lt

30 Item La Vie des Saints en un tome in folio couvert de cuir, avec un autre livre in quarto couvert de parchemin des Métamorphoses, prisez ensemble comme tels quels XV s

31 Item un paquet de douze livres de diverses grandeurs, langues et matières, couvertz de parchemin, prisez ensemble XVI s

32 Item un autre paquet composé de dix neuf livres, quelques uns in octavo et tous les autres plus petits, aussy relliez en parchemin et traictant de diverses matières et de différentes langues, prisé XV s

33 Item un autre paquet de dix sept livres fort meschans et de peu de conséquence, prisez ensemble XII s

34 Item dix neuf livres en un autre paquet comme ceux cy dessus à l'excetion qu'ils sont plus petits, prisez XV s

35 Item un autre paquet de vingt petits livres tels quels, prisez X s

36 Item un autre paquet de quinze livres encore plus petits de peu de valeur, prisez X s

37 Item un grand livre allemand traictant de la géographie et dans lequel sont plusieurs cartes, prisé X s

Ensuit les habits et le linge

38 Item un habit de roguet gris brun doublé, composé de hault de chausse, pourpoint et casaque, prisé comme tel quel IIII lt X s

39 Item un habit de camelot de Hollande noir, scavoir un hault de chausse et pourpoint avec le manteau doublé de revesche, prisé aussy comme tel quel X lt

40 Item un justaucorps de drap gris doublé de revesche et fort vieil prisé XXX s

41 Item un manteau d'estamine du Lude grioise à l'usage de lad. veuve, prisé la somme de VIII lt

42 Item une juppe de popline jaulne avec une guipure tel quelle, prisee ensemble la somme de LXXV s

[items 43 à 46 : nappes, serviettes et draps de toile de chanvre, chemises d'homme d'une valeur totale de 16 livres]

Dans le grenier a esté trouvé

47 Item une pailliace, mattelats et traversin remply de plume, trois couvertures de laine dont deux blanches et une verte, le tout tel quel, prisé ensemble la some de VIII lt

48 Item deux tableaux, l'un représentant un paysage peint sur thoille avec sa bordure d'esbeyne et l'autre aussy peint sur thoille représentant une nudité, prisez ensemble comme tels quels la somme de IIII lt X s

Ce fait après avoir vacqué jusques à sept heures [...]. Et ont signé.

Picard Picard Picart Anne Harmans

Du lendemain quatriesme desd. mois et an, deux heures de rellevée, la confection du présent inventaire a esté continuée à la requeste et présence que dessus ainsy qu'il ensuit.

49 Item quarente feuilles de bois de la Chine prizées, de l'advis de Michel [Michel barré suivi d'un blanc] Thierry et Michel Campe, maîtres ébénistes qui ont pour cet effect esté requis par de led. Delahoude, à la somme de XII lt

50 Item dix huit ou vingts feuilles d'espine vinette<sup>85</sup> et quatre racines, prisez IIII lt X s

XVIII lt

<sup>85</sup> « Epine-vinette, s.f., Espèce d'arbrisseau où il y y des piquans, qui porte un fruit rouge & aigre. Syrop d'épine-vinette. Dragée d'épine-vinette », *Dic. Académie française*, éd. 1762.

51 Item quarente feuilles de bois blanc tant petites que grandes, prisez ensemble III lt  
 52 Item vingt pièces de bresliet<sup>86</sup> tant morceaux que feuilles, prisez ensemble III lt  
 53 Item trois pièces de marquetterie cuivre, estain et esbeyne, deux dessus de guéridons et deux tiges, prisez ensemble XII lt  
 54 Item seize feuilles de bois d'iffe et de cadre, estimez ensemble XXX s  
 55 Item deux pièces de marquetterie cuivre, estain et esbeyne, estimez ensemble VI lt  
 56 Item une boette de fleurons de buys ombrés, prisez et estimez ensemble V lt  
 57 Item une autre boette où il y a vingt quatre feuilles de buys estimez ensemble XL s  
 58 Item une escriptoire pleine de petits rainceaux, estimez ensemble L s  
 59 Item deux portes d'estain et deux pièces de dessous, prisez ensemble III lt  
 60 Item une boette de marquetterie de cèdre et d'ébeyne, prisez ensemble XL s  
 61 Item un ballustre de chesne taillé, prisé et estimé XX lt  
 62 Item plusieurs desseins prisez III lt  
 63 Item trois paquets de cordons de plusieurs couleurs et un paquet de bandes de bresille<sup>87</sup>, prisez et estimez ensemble III lt  
 64 Item Une boëtte où il ya plusieurs outils et ferrailles, avec une anclume et son marteau, prizé le tout ensemble XL s  
 Dans la boutique estant dans le Temple et chambres au dessus a esté trouvé ce qui ensuict  
 65 Item soixante outils de moulure tant creus que ronds, prisez et estimez ensemble la somme de XV lt  
 66 Item un grand estably garny de tous ses outils, prisé le tout ensemble XII lt  
 67 Item un autre tout contre aussy garny de ses outils de mesme prisé X lt  
 68 Item encores un autre plus petit aussy garny tel quel, prisé VIII lt  
 69 Item un autre estably et un vallet, prisez et estimez ensemble V lt  
 70 Item cinq scies à main prisez et estimez ensemble L s  
 71 Item une scie à scier l'esbeyne prisée et estimée L s

<sup>86</sup> « Brésillet, ou Haematoxylum, s.m., Arbre. C'est une espèce de bois de Brésil & de toutes la moins estimée. Il croît dans les Isles Antilles », *Dic. Académie française*, éd. 1762.

<sup>87</sup> « BRESIL. s. m. Bois rouge, ainsi nommé parce qu'il vient du Bresil país de l'Amerique. Une escriptoire de bois de bresil. », *Dic. Académie française*, éd. 1694.

72 Item deux scies, l'une à refendre et l'autre à débiter, prisées ensemble XL s  
 73 Item un ratellier garny de quelques outils, un villebrequin et un tarier, le tout prisé et estimé ensemble XL s  
 74 Item vingt feuilles de bois vert, un morceau de bois de cane, neuf ou dix feuilles de bois bleux et un panier de bois de couleur, le tout prisé et estimé ensemble VI lt  
 75 Item deux scies de marquetterie et une de bois prisez ensemble V lt  
 76 Item deux autres scies, une que les deux machoires sont rompues, prisez ensemble la somme de III lt  
 77 Item un grand étau de fer prisé III lt  
 78 Item un autre plus petit avec une scie à main, prisez le tout ensemble XL s  
 79 Item un moulin à tirer de filets, estimé XL s  
 80 Item trois sizailles, l'une grande, l'autre moyenne, et l'autre plus petite, estimées toutes ensemble III lt  
 81 Item deux pinces et un petit marteau prisez ensemble XX s  
 82 Item deux bûches d'oilivier poisant ensemble cent soixante livres, prisée la livre un sol, revenant le tout ensemble VIII lt  
 83 Item deux morceaux de bois de cèdre pesant ensemble vingt cinq livres, revenant le tout ensemble à [blanc]  
 84 Item une bûche de bois d'iffe avec un autre petit morceau de mesme bois, prisez ensemble III lt  
 85 Item six autres morceaux dud. bois d'iffe, prisez ensemble III lt  
 86 Item dix morceaux de brésil et bois rouge tant grands que petits, prisez ensemble la somme de XL s  
 87 Item un petit lot de bois d'iffe et de buys, prisez ensemble XXV s  
 88 Item un autre petit lot de bois d'olivier et d'esbeyne prisé XX s  
 89 Item encores un autre petit lot de bois de fuzain et de sureau, prisez ensemble XV s  
 90 Item un grand morceau de buys et du premier, estimez ensemble XL s  
 91 Item un quart de racine de bois d'iffe prisé XV s  
 92 Item une fraise à scier prisée XL s  
 93 Item huit fraises à main tant bonnes que meschantes, avec plusieurs morceaux de bois de couleur, prisé et estimé le tout ensemble XL s  
 94 Item une hache prisée XV s  
 95 Item une marmitte, deux pots à colle, un fer à chauffer et une poüalle à mettre du feu, le tout prisé ensemble XXX s



96 Item deux estaux de bois tels quels, prsez ensemble XV s  
 97 Item une petite escritoire de bois de noyer dehors et de cèdre dedans qui n'est pas encorres ferré, prisee XV s  
 98 Item un grand cabinet de quatre pieds avec le bas d'armoire dessous imparfait, le tout de bois de noyer, prisé LX lt  
 99 Item un autre corps de cabinet de bois de poirier aussy imparfait, prisé et estimé la somme de XX lt  
 100 Item deux corps de cabinets imparfaits avec leurs chassis d'en bas, le tout de marquetterie d'yvoir et d'esbeine, prisez ensemble C III<sup>XX</sup> lt  
 101 Item deux guéridons tels quels, prisez et estimez XX s  
 102 Item une table de marquetterie imparfaite de bois blanc dedans, de noyer [dehors], en l'estat qu'elle est, prisee et estimée XX lt  
 103 Item trois morceaux de mûrier blanc, prisez et estimez ensemble XL s  
 104 Item un autre morceau de mesme bois mûrier blanc prisé XXX s  
 105 Item dix morceaux de parquet tant bons que meschans, prisez et estimez V lt  
 106 Item un dessus de guéridon et dix sept pièces de marquetterie d'estain, prisez ensemble III lt  
 107 Item une boëtte où il y a un entredeux et plusieurs fleurs en bois dedans, prisee le tout ensemble IX lt  
 108 Item une grande boette et une petite dedans contenant de mesmes fleurs de bois, prisez ensemble V lt  
 109 Item une autre boëtte carrée avec un pannier, le tout plein de fleurs de bois de diverses façons, prisez ensemble V lt  
 110 Item dix sept morceaux d'yvoire, avec dix sept pièces de marquetterie d'yvoir, esbeine et escaille et quelques rainceaux, prisez et estimez ensemble VI lt  
 111 Item deux pierres à huile, prisez ensemblement XXX s  
 112 Item une pierre à brayer avec sa molette, prisee XXX s  
 113 Item un estau avec deux tiroirs, prisé et estimé XXX s  
 114 Item une petite table de bois de noyer de Grenoble non parfaite, prisee avec son pied, le tout XI lt  
 115 Item une petite armoire en forme de pied d'estail de différens bois, prisee et estimée XX lt  
 116 Item une horloge garnye de ses poids, cadran, timbre et réveil matin, avec sa boïtte, prisé le tout ensemble XV lt

117 Item deux chappiteaux et une embasse de cuivre poisant ensemble quatorze livres, prisee la livre cinq solz, revenant le tout aud. prix à III lt X s  
 118 Item quatre morceaux de marquetterie de bois de buys, d'iffe et d'esbeine, prisez et estimez ensemble le tout à X s  
 119 Item une grande cueiller de fer à fondre prisee VI lt  
 120 Item trente morceaux de bois de différente couleur, prisez ensemble III s  
 121 Item un bois de fauteuil de marquetterie, prisé et estimé XV s  
 122 Item une petite paire de chenets de fer à pommes et garniture de cuivre et une pincette de fer telle quelle, prisez et estimez ensemble XX s  
 123 Item une petite table ronde de bois de noyer, posée sur un pied, prisee XL s  
 124 Item une poille à feu de fonte avec deux pots à col dont l'un de fonte et l'autre cuivre et une petit trippier, prisez comme tels quels XXX s  
 125 Item un grand tableau peint sur thuille représentant une charité romaine, avec sa bordure de sculpture, le tout prisé VI lt  
 126 Item un autre grand tableau peint sur thuille représentant un grand vase remply de plusieurs fleurs, avec sa bordure de sculpture, prisé et estimé V lt  
 127 Item deux autres tableaux de moyenne grandeurs et peints sur thuille, l'un représentant un paysage et l'autre un pot de fleurs, garnys de leurs bordures aussy de sculpture, prisez et estimez ensemble VIII lt  
 128 Item un autre tableau peint sur thuille représentant un feston de fleurs avec sa bordure aussy de sculpture, prisé L s  
 129 Item trois autres tableaux de moyenne grandeurs dont l'un peint sur bois représentant une mégère faisant manger de la bouillie à un chat, et deux autres peints sur thuille, l'un représentant un paysage et l'autre la teste d'un vieillard avec leurs bordures aussy de sculpture, prisez et estimez ensemble VII lt  
 130 Item un petit tableau en relief représentant plusieurs fleurons avec sa bordure de sculpture dorée, prisé III lt  
 131 Item quatre tableaux de différentes grandeurs peints sur thuille dont trois représentans des paysages et l'autre du fruit, sans bordures, prisez ensemble III lt  
 132 Item quatre tableaux peints sur thuille dont l'un avec sa bordure d'esbeine noircy représentant

une carpe, et les trois autres sans bordures, dont l'un représentant la teste d'une Magdelaine et les deux autres pommes, raisin et fleurs, prisé le tout ensemble la somme de XL s

133 Item treize petits tableaux servans de desseins sur papier dont onze représentans des oyseaux et les deux autres des petits pots à fleurs avec leurs bordures de bois uny, prisez et estimez ensemble III lt

134 Item un tableau peint sur marbre représentant d'un costé Nostre Seigneur, et de l'autre saint Jean dans le désert, avec sa bordure et son pied de sculpture d'esbeine, prisé VIII lt

135 Item cinq tableaux servans de desseins peints sur papier représentans des pots à fleurs et branchages, avec leurs bordures de bois uny, prisez ensemble XX s

136 Item deux tableaux peints sur thuille avec leurs bordures de bois uny, dont l'un représentant le portraict de la Reyne mère et l'autre une bataille, prisez le tout ensemble la somme de V lt

137 Item deux autres tableaux dont l'un rond peint sur bois sans bordure représentant une desbauche et l'autre peint sur thuille représentant une femme trayant une chèvre avec sa bordure de bois noircy, prisez ensemble XX s

138 Item un grand vase à fleurs peint sur thuille, prisé XL s

139 Item quatre livres de différentes architectures, prisées et estimez IX lt

140 Item plusieurs estampes, prisez et estimez ensemble VI lt

141 Item cinq livres d'ornemens et figures, prizées ensemble XXX s

142 Item un autre livre semblable, prisé et estimé XXX s

143 Item un autre livre de plusieurs morceaux d'orphèverie, prisé XXX s

144 Item cinq livres d'animaux prisez et estimez XX s

145 Item un autre petit livre de figure désignés à la main, prisé X s

146 Item deux livres, un de chiffres et l'autre de cartouche, prisez ensemble X s

147 Item un petit bas relief de marbre prisé et estimé XXX s

148 Item plusieurs modèles de plâtre, prisez et estimez ensemble XL s

149 Item un cabinet commencé de bois de chesne avec moulures d'esbeine, posé sur son pied de sculpture, lequel cabinet suivant le dessein qui en a esté pris doit estre orné et enrichy de pierres de Florance et autres ornemens ; lequel cabinet, attendu qu'il n'est achevé, les parties n'ont désiré estre prisé. Et a

lad. vefve déclaré que ledit cabinet est travaillé sur le dessein et en conséquence du marché fait par ledit deffunct avec Madame de Langley<sup>88</sup>, sur lequel elle a dict avoir cognoissance qu'il a esté payés audit deffunct la somme de six cens livres et croyt qu'il reste encorres à payer pareille somme de six cens livres lors de la perfection et dellivrance d'icelluy cabinet ; reconnoissant que lesdites pierres de Fleurance et autres ornemens qui peuvent estre esdits lieux pour parachever ledit cabinet ont esté fournies conformément audit marché par ladite dame de Langley, ne pouvant icelle vefve quant à présent cognoistre l'argent qu'il convient desbourcer pour faire achever ledit cabinet. Et ont signé.

Picard

Delahoude

Ensuivent les papiers

Item l'acte en parchemin rendu au Chastellet de Paris le deuxiesme juin M VI<sup>C</sup> soixante dix par lequel lad. veuve Arman a esté esleue tutrice et led. Picard subrogé tuteur desd. mineurs ; inventorié Un

Item l'expédition en parchemin du contact de mariage entre led. deffunct et lad. veuve [...] ; inventorié au bas Deux

Item huit pièces attachées ensemble qui sont obligations, quittances et autres et mémoires estant à la descharge de lad. succession qu'elles parties n'ont trouvé à propos estre plus au long inventoriées [ ? ] ont esté cottées et paraphées par première et dernière et inventorié sur lesd. première et dernière, l'une comme l'autre pour le tout Trois

Déclarant lad. veuve qu'il est deub par la succession dud. deffunct, scavoir, à Mr Dreux, conseiller du Grand Conseil<sup>89</sup>, mil livres par obligation, et encorres depuis lad. obligation pour prest à eux fait par icelluy sieur Dreux, pareille somme de mil livres, et ce en

---

<sup>88</sup> Catherine Rose de Cartabalan, femme de chambre d'Anne d'Autriche, épouse de Claude de Langlée, maréchal général des logis des armées du roi.

<sup>89</sup> Très vraisemblablement, Thomas Dreux ou de Dreux, conseiller au Parlement en 1637, puis au Grand Conseil en 1658, chanoine de Notre-Dame de Paris, mort le 4 décembre 1680. Collectionneur de tableaux, possédait un cabinet orné de pierres dures. Voir A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 367-368, d'après : Monique de Savignac, « Les trente neuf tableaux de Thomas de Dreux achetés par le marquis de Seignelay en 1681 », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1991 (1992), p. 93-103 ; testament du 13 octobre 1680, Arch. nat., Min. centr., LXVIII, 365.

plusieurs et diverses fois à mesure qu'ils en ont eu besoin [ ? ] sans que led. sieur Dreux en ayt retiré aucun escrit et promesse ; plus à Melle [ou Mme ?] de Saint-Germain, vingt deux livres, aussy pour argent presté dont elle n'a point d'escrit.

Et en outre déclare icelle veuve qu'il est deub encores par lad. succession aux cy-après nommez : Scavoir aud. sieur Picart, père de lad. veuve cent cinquante livres dont il n'a aucun billet ny reconnaissance, laquelle somme auroit esté empruntée pour retirer led. deffunct des prisons du Fors l'Evesque où il avoit esté emprisonné<sup>90</sup>.

A la nommée Le Cointre pour de la bière, environ la somme de cent livres

A la nommée Foucquet, boullangère, pour du pain par elle fourny, quatre vingt seize livres

A la nommée Leclerc, cabarettièrre pour du vin, quatorze livres

A la dame Adet, hostesse, pour six mois escheus au jour Saint Jean dernier, la somme de quarante deux livres

Au nommé Henry, compagnon, six livres

A la chandelière, six livres

Au nommé Breton, fondeur, pour ouvrages fournis, soixante livres

Au marchand de cuivre demeurant sur le pont Nostre Dame, aussy pour marchandise, trente livres

A la nommée Alix, servante, pour soulte de compte de ses gaiges deux cens cinquante livres

Au sieur Utinot, sculpteur, pour ouvrages, cinquante cinq livres ou environ.

Au sieur François, sculpteur, trente livres

A Perquier, compagnon menuisier, dix neuf livres

A Mathieu, aussy compagnon, huict livres

A l'espicière, six livres sept solz.

Au sieur Billette, commis du sieur de La Planche, quarante cinq livres

Au sieur Girard, doreur, pour ouvrages, cent cinquante sept livres

Le tout estant deub auparavant le décès dud. sieur Armand aux susnommez, dont il y en a fort peu qui en aye des billets en reconnaissance.

Et encore qu'elle a emprunté dud. sieur Picard depuis led. décès quarante six livres dont il n'a aussy aucun billet et lesquelles ont esté employez à subvenir et satisfaire aux choses les plus pressantes

Plus au nommé Liénard, compagnon, trente livres

Toutes lesquelles déclarations lad. veuve a faictes à sa conscience. Et par ladite Anne Armand, fille du premier lict dud. deffunct, a esté fait protestation au contraire et lesquelles déclarations ne luy pourront nuire ny préjudicier.

Ce faict, toutes les choses inventoriées et contenues au présent inventaire sont restées en la garde et possession de lad. veuve Armand, du consentement delad. Anne Armand et dud. sieur Picard, subrogé tuteur. Et ont signé avec led. sieur Picard subrogé tuteur desd. mineurs et notaires soubzsignés

Picard

Picart

Thomas

Anne Harmans

Delahoude

Pillault

---

<sup>90</sup> Prison du Fort-l'Evêque, rue Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris, prison épiscopale, puis royale à partir de 1674. J. Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, t. 2, Paris, Editions de Minuit, 10<sup>e</sup> éd., 1997, p. 417.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alcouffe, D., « Les Macé, ébénistes et peintres », *B.S.H.A.F.* (année 1971), 1972, p. 61-82
- Alcouffe, D., « Le mobilier Renaissance et Louis XIV », *Le mobilier français de la Renaissance à Louis XV*, coll. *Antiquités & Objets d'art*, Paris, Fabbri, 1991
- Alazard, J., *L'Abbé Luigi Strozzi correspondant artistique de Mazarin, de Colbert, de Louvois et de La Teulière. Contribution à l'étude des relations artistiques entre la France et l'Italie au XVII<sup>e</sup> Siècle*, coll. *Bibliothèque de l'Institut Français de Florence (Université de Grenoble)*, 1<sup>ère</sup> série, t. VIII, Paris, Ed. Champion, 1924
- Bos, A., *Meubles et panneaux en ébène. Le décor des cabinets en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, coll. *Musée National de la Renaissance – Château d'Ecouen. Catalogues*, Paris, R.M.N., 2007
- Castelluccio, S., *Les meubles de pierres dures de Louis XIV et l'atelier des Gobelins*, Dijon, Eds. Faton, 2007
- R. Fabri, *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridional XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 198
- Frijhoff, W., « Les voyageurs néerlandais en France du XVII<sup>e</sup> au début du XIX<sup>e</sup> siècle », W. Frijhoff et O. Moorman van Kapen (sous la dir.), *Les Pays-Bas et la France des Guerres de Religion à la création de la République Batave*, Nijmegen, Gerard Noordt Instituut, 1993, p. 87-104
- González-Palacios, A., *Mosaïques et pierres dures Paris-Naples*, coll. *Antiquités & Objets d'art*, 17, Paris, Fabri, 1991
- González-Palacios, A., *Mosaïques et pierres dures Florence-Pays germaniques-Madrid*, coll. *Antiquités & Objets d'art*, 19, Paris, Fabri, 1991
- Guiffrey, J., *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, t. I<sup>er</sup>, Paris, Imprimerie nationale, 1881,
- Guiffrey, J., *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, J. Rouam, 1885 (1<sup>ère</sup> part.), 1886 (2<sup>e</sup> part.)
- Guiffrey, J., *Histoire de l'Académie de Saint-Luc, A.A.F.*, t. IX, Paris, réimpr. 1970
- Lunsingh Scheurleer, Th. H., *Pierre Gole ébéniste de Louis XIV*, Dijon, Faton, 2005
- Mathorez, J.M.H., *Les Etrangers en France sous l'Ancien Régime. Histoire de la Formation de la Population française*, Paris, Bibliolife, 2009
- Molinier, E., *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Londres, Bruxelles, E. Levy, Ch. David, E. Lyon Claesen, s.d. [1896-1911], 5 vol. ; vol. III : *Le Mobilier au XVII<sup>ème</sup> et au XVIII<sup>ème</sup> siècles*
- Montaignon, A. de, « Confrérie de la nation flamande... », *N.A.A.F.*, 1877
- Saint-Simon, duc de, *Mémoires complets et authentiques du...*, éd. Chérueil-Saint-Beuve, éd. Coirault, Paris, L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1865
- Samoyault, J.-P., *André-Charles Boule et sa famille. Nouvelles recherches, nouveaux documents*, publications du Centre de recherches d'histoire et de philologie de la IV<sup>e</sup> Section de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, t.V, coll. *Hautes Etudes médiévales et modernes*, vol.40, Genève, Librairie Droz, 1979
- Schnapper, A., *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. II – Œuvres d'art*, coll. *Art, Histoire, Société* (sous la dir. de P.-M. Menger et A. Mérot), Paris, Flammarion, 1994
- Vial, H., Marcel, A., Girodie, A., *Les artistes décorateurs du bois : répertoire alphabétique des ébénistes, menuisiers, sculpteurs, doreurs sur bois, etc., ayant travaillé en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912-1922, 2 vol.
- Wolvesperges, T., *Le meuble en Belgique 1500-1800*, Bruxelles, Eds. Racine, 2000
- Louis XIV, faste et décors*, exposition U.C.A.D., Paris, 1960
- Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, exposition Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 avril – 8 juillet 2002, R.M.N.2010.





*IMITATIO NATURAE*  
IDEAL ȘI FANTEZIE ÎN TEORIA ARHITECTURII  
ÎN FRANȚA LUMINILOR (1753-1783)

de COSMIN UNGUREANU

„Mais si la nature étant une, comment concevez-vous, mon ami,  
qu’il y ait tant de manières diverses de l’imiter et qu’on les approuve toutes?”

Denis Diderot, *Salon de 1767*

**Abstract**

This text is an attempt to analyze a recurrent theme in the French architectural theory of the 18<sup>th</sup> century, namely that of the natural background of (classical) architecture. This thesis was, in fact, as old as the architectural theory itself, being the re-enactment of a Vitruvian topic (*De Architectura*, Lb. II), the primitive hut, relating dwelling to language and social experience.

It was in 1753 that Marc-Antoine Laugier published his *Essai sur l’architecture*, in which he innocently crafted the metaphor of a pedagogic conduct of Nature supposed to have “instructed” the primitive man in building. Even if not going so far as envisaging particular vegetal shaping of the classical orders, the Jesuit abbot was yet referring to *the principles of a true architecture*, revealed by the natural paradigm of the first house. The truth expressed into / by a building was, in fact, granted by the timelessness embedded in the notion of “origin”.

About the same time, the interest in primitive dwelling pursued by Marc-Antoine Laugier (and, subsequently, the theory of a French order), was paralleled by enquiries into the origins of language (Étienne Bonnot de Condillac), as well as by investigations on the “natural state” of the human being (Jean-Jacques Rousseau). It is in this climate that, thirty years later, Ribart de Chamoussé’s book was published. His treatise on French order inspired by Nature contains and, at the same time, encompasses the interlaced topics configured and consumed in the previous three decades. Thus, the rather abstract features delineated by Laugier acquire, in Ribart de Chamoussé’s interpretation, a coherent and concrete display.

**Keywords:** architectural theory, imitation, nature, primitive hut.

În istoria culturii europene, conceptul de *imitare* joacă un rol fundamental, a cărui pondere formativă este consolidată de o venerabilă longevitate. Acest amplu construct teoretic, cu multiple etajări semantice, își are temelia în gândirea Greciei antice, și anume în textele lui Platon (*Republica*) și Aristotel (*Poetica*). Deja din această epocă este operată distincția între copiere și plăsmuire, respectiv între *arta mimetică* (care redă aparența lumii corporale) și *arta poetică* (care pune în operă ideea)<sup>1</sup>. Tot din această primă vârstă a istoriei imitației provine și disocierea crucială privitoare la substanța obiectului de imitat: astfel, odată cu Platon, imitația scrutează lumea exterioară (ceea ce ar putea fi definit, vag, ca *natură*), în vreme ce de la Aristotel încolo se desprinde o linie a imitării *naturii umane* (sau,

---

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, București, 1975, p. 1.

în cazul lui, a acțiunilor alese, de transpus în teatru). Ar fi de observat că această dihotomie inițială este recuperată mai târziu, fără o directă conexiune însă, în discursul despre „modelarea” arhitecturii după corpul uman, respectiv potrivit unui prototip „natural”.

Fără a ne propune să analizăm articulările și implicațiile antice ale noțiunii de *mimesis*, se cuvine totuși să-i semnalăm particularitatea de a fi desemnat, pentru vechii greci, dubla intermediere, ceea ce făcea din artă (*techné*) imitația unei imitații<sup>2</sup>. De asemenea, în secolele V-IV î. Chr., conceptul de *mimesis* avea o acoperire destul de largă – pictură, sculptură, muzică sau dans – iar semnificația lui în raport cu ceea ce era atunci considerat „artă” era destul de unitară<sup>3</sup>. Deja din secolul al IV-lea d. Chr. referirea la „artă” (cu sensul de meșteșug, activitate creativ-productivă) presupune ca subînțeleasă dimensiunea mimetică<sup>4</sup>, prefigurând astfel, cu mai bine de un mileniu înainte, definirea (considerată) modernă: potrivit lui Oskar Paul Kristeller, noțiunea modernă de „artă” (structural mimetică) se constituie abia în secolul al XVIII-lea, la configurarea ei participând în chip esențial tratatul lui Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, publicat în 1746<sup>5</sup>. Teza acestui autor francez are o particulară însemnătate întrucât, mai explicit decât teoriile premergătoare (sau chiar spre deosebire de acestea), vizează și arhitectura. Nu mai puțin, ea reprezintă stadiul final al unui îndelungat parcurs în care asocierea între arte, pe temeiul unui metabolism comun, cunoaște mai multe etape.

Între antichitatea clasică și secolul luminilor – epocă definitorie ea înșăși în (re)definirea imitației – istoria acestui concept, și implicit a teoriilor despre artă, mai cuprinde alte două etape esențiale, ambele valorificând, începând din Renaștere, sintagme latine: noțiunea de *imitatio*, destul de diferită de cea de *mimesis*, respectiv dictonul horatian *Ut pictura poesis*.

Încărcătura semantică a termenului *imitatio*, așa cum este el preluat din idiomul ciceronian, este într-o mai mare măsură definitorie pentru modernitatea europeană decât cea a cuvântului grecesc. În primul rând, sunt deja presupuse o anume distanță (spațio) temporală, precum și raportarea de tip nostalgic. În literatură, spre exemplu, legătura dintre autorii antici și umaniștii italieni este cimentată de similaritatea poziției istorice, atât cei din urmă cât și primii fiind angajați în câte o „recuperare”<sup>6</sup>. În acord cu un asemenea „program” se desfășoară în paralel, imitarea „anticilor” (latini, uneori cu interesante confuzii între Ellada și Roma) deopotrivă în cele trei arte ale reprezentării (pictura, sculptura și arhitectura). La acest prim nivel al imitației, așadar, transferul vizează cu precădere citatul și mai puțin regula. Simplificând, am putea afirma că, în logica procesului imitativ, aceasta este etapa formei, premergătoare etapei principiului. Pe de altă parte, din această simetrie decurge și o reverențioasă autoritate acordată modelului, a cărei provocare, în veacul al XVII-lea francez, va produce faimoasa *Querelle des anciens et des modernes*<sup>7</sup>, antrenând o criză a reflecției despre arhitectură, în special în ambianța academică, și orientarea, mai ales în secolul următor, către alte repere decât tradiția vitruviană.

<sup>2</sup> Platon, *Republica*, 602c. Cf. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 3.

<sup>3</sup> Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, 2002, p. 8. În această chestiune, autorul polemizează cu Paul Oskar Kristeller, al cărui text de referință (*The Modern System of the Fine Arts in Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1980) tratează destul de superficial, în opinia lui, problema coerenței conceptului de *mimesis*.

<sup>4</sup> Reperul fundamental este Plotin, *Enneade*, V.8. Cf. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 7, nota 18.

<sup>5</sup> Paul Oskar Kristeller, *op. cit.*, p. 163-227. Cf. Stephen Halliwell, *op. cit.*, p. 8.

<sup>6</sup> Angajamentul de tip *renovatio* era asumat de latini în raport cu autorii greci, la fel cum umaniștii Renașterii recuperau, reinterpretând-o, literatura latină. De pildă, Cicero, în *De inventione*, II.2.4., afirmă că și-a construit opera «culegând floarea mai multor minți». Cf. James Ackerman, *Imitation*, în *Origins, Imitation, Conventions*, Massachusetts & London, 2002, p. 127.

<sup>7</sup> Despre această polemică declanșată de Claude Perrault, cf. Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*, New York, 2005, p. 6-9.

Celălalt filon important al conceptului modern de imitare îl reprezintă, prin formula *ut pictura poesis*, identitatea dintre arte. Preocuparea de a stabili un asemenea numitor comun este, la rândul ei, la fel de veche ca și conceptul de *imitatio*, chiar dacă discontinuează. Favorizată de lipsa unui text normativ-estetic pentru artele desenului, așa cum erau *Poetica* lui Aristotel și *Ars poetica* lui Horațiu pentru spațiul literelor, continuitatea între pictură și poezie (sau teatru) a fost tematizată mai întâi în Italia secolelor XV-XVI, pentru a fi transformată în doctrină oficială în Franța veacului următor.

Dincolo de echivalențele mai mult sau mai puțin argumentate (între desen și intriga textuală sau între culori și cuvinte, legea celor trei unități – de timp, loc și acțiune – etc.), teoria *ut pictura poesis*, îngăduind în definitiv interșanjabilitatea termenilor, are particularitatea de a fi construit un concept central – *natura frumoasă (la belle nature)* – care unifică *natura umană* și realitatea exterioară, suprimând astfel vechea distincție platoniciană între *arta mimetică* și *arta poetică*<sup>8</sup>. *Natura frumoasă*, asupra căreia vom reveni, reprezintă un substrat conceptual definitoriu pentru teoria franceză iluministă, direct implicat, spre exemplu, în idealizarea cadrului primordial/atemporal din care sunt extrase, de autori precum Marc-Antoine Laugier, reguli cu valoare de legi universale. Ea este, nu mai puțin, un *locus* al aducerii artelor (arhitectura inclusiv) la un principiu comun, potrivit argumentației lui Charles Batteux<sup>9</sup>.

Nu lipsit de interes ar fi să recurgem și la sensul verbului „a imita”, așa cum este el înregistrat de instrumentele lingvistice ale vremii. Vom observa că, de-a lungul modernității timpurii, în limbile cele mai active în teoretizarea artelor – italiana și franceza – verbul „a imita” a căpătat nuanțe ce încurajau interpretarea, asumarea unei distanțe creatoare în raport cu sursa. Astfel, în vocabularul italian al secolelor XVII-XVIII, *imitare* avea și sensul de copiere corijată (spre deosebire de *ritrarre*), ceea ce implica deja invențiunea<sup>10</sup>; în mod similar, limba franceză ajunge, de-a lungul secolului al XVIII-lea să deosebească între copiere și imitare, acordându-i celei din urmă libertatea de a se îndepărta de prototip<sup>11</sup>.

\*\*\*

Această survolare, de o manieră oblică, a istoriei conceptului (și procesului) de imitație este de neevitat pentru interpretarea justă a sensului cu care teoreticienii veacului

---

<sup>8</sup> Primul autor din secolul al XVII-lea care formulează viitoare doctrină a „naturii frumoase” este Giovanni Pietro Bellori. Cf. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1991, p. 36. Această carte este, de altfel, referința clasică pentru o analiză aprofundată a ramificațiilor doctrinei *ut pictura poesis*, cu referire la raportul dintre imitație și invenție, idealul artistului erudit, mize precum instruirea și delectarea etc.

<sup>9</sup> Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746), Paris, 1989, *passim*. O analiză concisă a abordării teoretice a lui Batteux este de aflat în Baldine Saint Girons, *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le modèle français*, Philippe Sers Éditeur, Paris, 1990, p. 84-86. Acest autor, elogiat ca vocea oficială a esteticii iluministe franceze, a conceput o teorie prolixă în jurul principiului de *imitatio*: toate artele, inclusiv arhitectura, erau presupuse a imita „natura”, deși acest concept era destul de vag delimitat în „natura reală” și „natura frumoasă”, iar, în legătură cu cea din urmă, era operată o ingenioasă distincție între „imitare” și „folosire”.

<sup>10</sup> Spre exemplu, verbul „imitare” însemna, în secolul al XVIII-lea, deopotrivă „fare a simiglianza” și „contrafare”. Cf. *Compendio del Vocabolario della Crusca*, Appresso Domenico Maria Manni, In Firenze, 1739, Tomo Secondo, p. 517.

<sup>11</sup> În secolul al XVII-lea, „imiter” avea încă o semnificație mecanică („Copier quelque chose sur une autre qu'on a choisie pour modèle [...]”), accentuând însă statutul privilegiat al naturii („[...] on dit d'une chose, qu'elle est bien imitée, quand elle est bien tirée d'après nature.”). Cf. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, par Antoine Furetière, 1690, Tome Second, pp. 316-317. Două secole mai târziu, distincția între copiere și imitare este lipsită de echivoc: „Copier, c'est reproduire exactement, sans s'écarter en rien du modèle. Imiter, c'est reproduire librement, sans s'astreindre à l'exactitude, et en s'écarter du modèle là où cela convient.” *Dictionnaire de la langue française*, par E. Littré, Librairie Hachette et Cie, 1883, p. 19.



al XVIII-lea îl preiau și îl adaptează la arhitectură. Nici la Marc-Antoine Laugier și nici la Ribart de Chamoust, pentru a numi doar doi dintre numeroșii *hommes des lettres* care se îndeletnicesc cu teoretizarea arhitecturii, el nu este univoc; mai mult sau mai puțin conștientizată, „imitarea naturii” la care ei se referă (fie *natura naturans* fie *natura naturata*) aglutinează, de fapt, o constelație de accepțiuni, semnificații și nuanțe. În fine, chiar dacă aplicarea unei asemenea configurații teoretice la arhitectură rămâne problematică, nu trebuie să uităm că, în veacul al XVIII-lea, cei care scriu despre arhitectură nu mai provin din interiorul profesiei, ci sunt *hommes des lettres*, cu o invariabilă formație umanistă clasică.

Dintru bun început, trebuie să amintim că orizontul semantic al conceptului de imitare este mult mai larg decât cel oferit de înțelesul (mai aproape de zilele noastre) de calchiere, decalc, fraudă<sup>12</sup>. Pentru „cei vechi”, imitația și creația erau două procese inseparabile, iar imitarea în sine făcea obiectul speculațiilor filozofice, al teoriilor și metodelor pedagogice. Zona pe care acest principiu o acoperă este vastă, de la articularea istoriei prin departajarea (și stabilirea unei relații) între prezent și trecut până la statutul de „temelie” a educației; prin intermediul imitației, formulată ca structură analitică, devine explicabilă evoluția culturii; în sfârșit, ea este determinantă pentru creație (păstrând totuși o anumită distanță față de model) fiind, în același timp, o metodă de a stabili și verifica limitele și legitimitatea invenției<sup>13</sup>.

În accepțiunea modernității timpurii, imitarea nu este doar duplicarea unui lucru existent, reperabil, familiar; ea este, simultan, redarea vizibilă a unei proiecții mentale. Altfel spus, a imita presupune dublarea modelului propriu-zis laolaltă cu aura idealității sale, înseamnă așadar a-i surprinde și reda *natura frumoasă*. De altfel, în sensul cel mai deplin, de „noțiune-totem”, imitația înseamnă *imitația naturii*<sup>14</sup>.

În mod previzibil, conceptul de imitație, cu acest sens modern, a întâmpinat dificultăți considerabile în adaptarea la teoria arhitecturii. Mai lesne de aplicat pentru celelalte „arte ale desenului” – a căror familie a fost stabilită, de Giorgio Vasari, în secolul al XVI-lea – ea nu era de la sine manifestă în ceea ce privește arhitectura. Firește, era posibilă și frecventă replicarea anumitor elemente de vocabular clasic, stileme, planimetrării chiar, cu precădere din patrimoniul antic dar nu numai<sup>15</sup>. În acest stadiu, al „artificialului”, este vorba mai curând de copiere decât de imitare.

O dată depășite aceste preliminarii de ordin conceptual, una dintre problemele fundamentale puse în epoca luminilor este cea a regulilor deduse din natură – dacă ele există într-adevăr sau nu și dacă este indispensabilă sau nu respectarea lor<sup>16</sup>.

\*\*\*

Ideea de arhetip, de model/tipar original, aflat într-un raport direct și activ cu procesul imitativ, are, în fapt, vechimea însăși a culturii europene. Fără a coborî până la formele ideale platonice, se impune să semnalăm persistența, până în secolul al XV-lea, a unei carențe corporale. Cu alte cuvinte, obiectul imitației este vreme îndelungată mai curând ceva abstract, spectral, ideatic. Pentru a ne limita la arhitectură, putem invoca paradigma

<sup>12</sup> Mario Carpo, *Topos, stéréotype, cliché, clone*, în *Architecture d'aujourd'hui*, novembre-décembre 2002, p. 44.

<sup>13</sup> James Ackerman, *op. cit.*, p. 126.

<sup>14</sup> „[...] ce qui renaît dans la Renaissance, c'est l'imitation de la nature. Telle est la grande notion-totem.”, Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 90.

<sup>15</sup> Cazul lui Andrea Palladio este mai mult decât grăitor, edificiile sale vehiculând, pe lângă interpretările în cheie antică, citate preluate din „repertoriul” lui Leon Battista Alberti, Donato Bramante sau Jacopo Sansovino. În mod similar, arhitecții secolelor XVII-XVIII înrolați sub semnul palladianismului transpun adesea în cele mai felurite contexte soluțiile formal-spațiale ale maestrului lor.

<sup>16</sup> Juan Calatrava, *Arquitectura y Naturaleza: el mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración*, în *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*, Granada, 1999, p. 17.

Ierusalimului ceresc, ca particularizare a unui mai vast simbolism religios și cosmic detectabil încă din stadiile aurale ale civilizației umane, potrivit căruia amplasarea și forma unui oraș erau concepute în relație (evidentă sau ascunsă) cu structura Universului: cetatea trebuia să fie replica unui model divin, croită în conformitate cu intențiile (și indicațiile) zeului<sup>17</sup>.

*Mutatis mutandis*, de-a lungul Evului Mediu, opera de arhitectură – ca și pictura sau sculptura – concretizează un model abstract, întrucât artele mecanice, în concepția medievală presupun proiectarea în materie a unui prototip interior.<sup>18</sup> Abia o dată cu Renașterea este instituit intervalul dintre obiect (opera de artă/arhitectură) și subiect (artistul/arhitectul)<sup>19</sup>, validat prin procesul de tip *imitatio*. În acest stadiu, în directă conexiune cu implicațiile subînțelese (precum paralelismul poziției istorice și autoritatea acordată modelului), raportarea la un *exemplum* anterior cronologic nu trece de pragul antichității latine. Curiozitatea pentru alte epoci, anterioare acestui prag, se înfiripă treptat, iar pe deplin se desfășoară abia în secolul al XVIII-lea.

Pe de altă parte, este interesant de observat că abordarea „dematerializată” se menține până după prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Preocuparea de a reconstitui o realitate teologic-abstractă precum „Templul lui Solomon” este documentată la sfârșitul secolului al XVI-lea de iezuitul Juan Bautista de Villalpando<sup>20</sup>, reluată după 1600 de Claude Perrault<sup>21</sup> și chiar de-a lungul veacului al XVIII-lea, atât în mediul german cât și în Franța.<sup>22</sup> Ideea originii divine a ordinelor, lipsită de un suport teoretic solid, era prea puțin argumentată pentru a fi unanim acceptată. Ea nu se impune în locul dogmei vitruviene contestată de Claude Perrault. Prin urmare, necesitatea unei alte versiuni este resimțită.

După un îndelungat răstimp în care teoria arhitecturii, cu predilecție în spațiul francez, a fost canalizată asupra ordinelor, proporționalității sau *decorum*-ului<sup>23</sup>, așadar asupra organizării și canonizării sistemului constructiv clasic, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea asistă la o pasionantă chestionare a originilor acestuia și, implicit, ale arhitecturii. Dezbaterea se deschide cu problema adăpostului originar, continuă cu polemica relativă la preeminența unui tipar asupra altuia (lemn/piatră) – cu implicații naționale, atât în demersul arheologic cât și în cel deliberativ<sup>24</sup> – pentru a se încheia, în ultimele decenii, cu divagații în jurul

<sup>17</sup> Moshe Barasch, *The City*, in *The Dictionary of the History of Ideas*, New York, vol. 1, 1973 p. 427.

<sup>18</sup> Erwin Panofsky *op. cit.*, p. 23-24.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>20</sup> Tratatul lui Villalpando, *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et imaginibus illustratus*, publicat în trei volume în perioada 1596-1604 glosează pe marginea viziunii veterotestamentare a lui Ezechiel, încercând să demonstreze originea divină a ordinului architectural clasic. Cf. Hanno-Walter Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Bari, 1988, p. 297-300.

<sup>21</sup> Despre această problemă cf. Wolfgang Hermann, *Unknown Designs for the Temple of Jerusalem by Claude Perrault*, in Douglas Fraser & alii (Eds.), *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon Press, 1967, *passim*.

<sup>22</sup> Chestiunea originii divine a ordinelor este activă în Franța și după propunerile lui Claude Perrault. Ea este reluată în 1695 de un anume Louis Maillet. Aproape trei decenii mai târziu, re apare și în lucrarea lui Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien, 1721. În Franța, acest subiect persistă și în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, anume pe la 1769, în discursul lui Dandré-Bardon, profesor de pictură la Academie. Cf. Christian Michel, *L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières*, in Ch. Grell & Ch. Michel (Eds.), *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 37-38.

<sup>23</sup> Într-o riguroasă analiză a teoriei franceze clasice, Françoise Fichet distinge trei stadii succesive: o *teorie a artei* în secolul al XVI-lea (care susține recunoașterea socială a *artifex*-ului), o *teorie a ordinului* în secolul al XVII-lea (care dă socoteală de instituționalizarea discursului) și, în sfârșit, o *ideologie a gustului* în secolul al XVIII-lea (care vizează arhitectura ca limbaj). Cf. Françoise Fichet, *Introduction*, în *La théorie architecturale à l'âge classique. Essay d'anthologie critique*, Pierre Merdaga éditeur, 1979, p. 9 și *passim*.

<sup>24</sup> Este vorba, pe de o parte, despre competiția dintre Franța și Anglia în chestiunea publicării releveelor după templele grecești, întreprinsă de Julien-David Le Roy (*Le Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758), respectiv de echipa alcătuită din James Stuart și Nicholas Revett (*The Antiquities of Athens*, 1762-1816).

posibilității configurării unui ordin unic ca alternativă la cele antice, chiar dacă, în mod paradoxal, imitându-le îndeaproape<sup>25</sup>. În secolul al XVIII-lea, așadar, proiecția asupra paradigmei nu mai vizează (doar) autoritatea antică sau fundamentul sacru: *epoca adamică* intră în scenă.

Pentru a încadra cât mai adecvat această problematică a teoriei arhitecturii, se impune o sumară privire asupra cadrului mai larg în care, după 1700, ea este articulată. Ca o remarcă generală, în cursul trecerii de la cunoașterea de tip magic la un stadiu al specializării și rafinării științifice, se impune treptat un anume tip de investigație, în care decelarea cauzelor este esențială. Începând din ultimele decenii ale veacului al XVII-lea, teorii științifice moderne, precum cartezianismul sau newtonismul, sunt vehiculate în mediile cultivate din metropole precum Paris, Londra, Roma sau Veneția. O altă împrejurare favorabilă a fost, desigur, vastul proiect editorial intitulat *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, coordonat de Denis Diderot, D'Alembert sau Voltaire în deceniile de după 1750, și care a iradiat în epocă, pe lângă o certă libertate a spiritului, mai cu seamă două orientări fundamentale: respingerea pre-concepțiilor consolidate de tradiție și recursul la principii prime, deduse din observație și experiență. Astfel, *originaritatea* se inserează firesc în ansamblul cauzelor și principiilor prime, iar secolul al XVIII-lea dezvoltă o veritabilă, intensă și relativ coerentă pasiune pentru această problematică.

Ispita exercitată de tema originii nu poate fi desprinsă de ideea de „natură”, fie și pentru simplul motiv că ea necesită conturarea unui *cadru al originarității*. Or, dincolo de multiplele semnificații pe care substantivul „natură” le comportă după 1700, echivalarea lui cu un alt termen pivotal – „rațiune” – pare să fie larg consimțită: rațiunea este ceva natural iar natura, în felul ei de a opera, este rațională<sup>26</sup>. De asemenea, un corelativ al acestei ecuații, observabil și el în epocă, este *pozitivitatea* naturii: în toate manifestările ei natura este o aproximare a binelui. De aici derivă atât pornirea de a identifica o întemeiere naturală a societății, în toate compartimentele ei – morală naturală, drept natural, politică naturală etc.<sup>27</sup> – cât mai cu seamă o (excesivă) *cosmetizare* a chipului originar în care se dezvoltă lumea.

Am putea identifica în Jean-Jacques Rousseau promotorul acestei viziuni nostalgice, în măsura în care discursul său, în ansamblu, este centrat pe om, pe originile lui, ale inegalității sociale, ale limbii și instituțiilor create spre a-l guverna etc. Pentru Rousseau, starea „naturală” a omului reprezintă o solitudine fericită, un fel de *otium* perpetuu reglat doar de nevoile naturale; stăpânirea treptată a naturii conduce la denaturare<sup>28</sup>. Totuși, nu revenirea la un *modus vivendi* primordial este vizată prin elaborarea acestei teorii, ci doar o operațiune de reducere istorică, iar viziunea *a priori* asupra lumii se întemeiază pe opoziția între natură și istorie: „omul naturii”, ca și „starea de natură” reprezintă condiția anterioară organizării societății, anterioară culturii, istoriei și temporalității<sup>29</sup>. În fond, ceea ce descrie

---

Pe de altă parte, în spațiul supoziției istorice, polemica greco-latină se derulează între Franța și Italia, prin intervențiile lui Marc-Antoine Laugier, Pierre-Jean Mariette și Giovanni Battista Piranesi, cu arbitrajul lui Johan Joachim Winckelmann. A se vedea, între altele, Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford, 2000, p. 13-23, și Harry Francis Malgrave, *op. cit.*, p. 19-36.

<sup>25</sup> Ar fi de remarcat o anume circularitate: reluată și desprinsă din controversa greco-latină, tentativa de a delinia un „ordin francez” (intenție ce datează de la Philibert Delorme) revine la problematica „originarității vegetale”.

<sup>26</sup> Totuși, nu se poate vorbi de un accord general în această chestiune. Voltaire, spre exemplu, în cartea *Nature. Dialogue entre le Philosophe et la Nature*, publicată în 1771, își exprimă îndoiala față de infailibilitatea rațiunii naturii. Cf. Paul Hazard, *La pensée européenne au XVIII<sup>ème</sup> siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris, 1946, vol. 2, p. 14; Pamela O. Long, *Nature*, în Jonathan Dewald (Ed.), *Europe 1450 to 1789. Encyclopedia of the Early Modern World*, vol. IV, Thomson Gale, 2004, p. 257.

<sup>27</sup> Paul Hazard, *op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> Jean Starobinski, *Rousseau et la recherche des origines*, în *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, 1971, p. 324.

<sup>29</sup> Angèle Kremer-Marietti, *Jean-Jacques Rousseau ou l'irréductible inégalité*, în *Jean-Jacques Rousseau, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, 1973, p. 12-13.

Rousseau nu solicită definirea „naturii” ca angrenaj de elemente, ci ca orizont al cunoașterii, al înțelegerii asupra a ceea ce ni se oferă ca „realitate”<sup>30</sup>.

Zona de contact dintre natură și primitivitate este ea însăși problematică pentru această perioadă, în măsura în care „istoria naturală” era abia într-o etapă de pionierat. *L'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* este titlul cărții monumentale ale cărei prime volume Georges-Louis Leclerc de Buffon începe să le publice chiar în anii în care apar textele lui Laugier, Condillac sau Rousseau și începe aventura marii enciclopedii franceze. Este vorba de prima istorie fizică a lumii, urmând o metodologie apropiată celei propuse de Newton, desprinsă de dogma religioasă și sprijinită pe fapte observabile<sup>31</sup>. Marc-Antoine Laugier, de altfel, pare familiarizat cu ideile contelui de Buffon, pe care-l invocă în repetate rânduri. Cu toate acestea, intenționând să ofere imaginea lumii primordiale, abatele iezuit descrie mai degrabă o abstracție rezultată din combinația dintre „antichitate” și „sălbăticie”<sup>32</sup>, ambele articulate cu reminiscentele teoriei „naturii frumoase” și cu ideile lui Rousseau. În pofida progresului științific, ideea perfecțiunii antice încă nu este în întregime evacuată.

Explicarea „științifică” a originii ordinului clasic, și prin extensie a arhitecturii însăși, se inserează tocmai în acest context lărgit, pe care se grefează și relativizarea autorității antice provocată, spre sfârșitul secolului al XVII-lea, de Claude Perrault. O asemenea demonstrație servea în primul rând cauza partizanilor lui Vitruviu: în definitiv, doar elucidarea acestui mister, recurgând la o „autoritate” mai timpurie decât autorul latin însuși, ar fi rezolvat contradicțiile acumulate în timp<sup>33</sup>. Identificarea tiparului original al ordinului clasic – lemn sau piatră – ar fi asigurat, apoi, autonomia operei arhitecturale ca artă imitativă<sup>34</sup>. Spectrul originarității în sine, cu orizontul atemporal subiacent, devine o ispită considerabilă: dobândirea autonomiei operei de arhitectură și stabilirea permanenței arhitecturale<sup>35</sup>.

De altfel, originea (cât mai convenabil descoperită) funcționa, pe linia reflecțiilor lui Jean-Jacques Rousseau, și ca o garanție a purității și autenticității<sup>36</sup>, dacă nu cumva chiar a progresului. Această situație paradoxală – privirea îndărăt ca suport al avansului – nu a rămas nesemnalată. Reacția vehementă din partea Academiei Regale Franceze, prin vocea secretarului Cochin, stârnită de teza lui Marc-Antoine Laugier, într-o interpretare ceva mai târzie (un anume Gimarey în 1769) merită să fie reprodusă: „Această regulă generală, conform căreia arhitectura are ca scop imitarea primelor colibe grecești, este foarte greșită întrucât, îndemnarea oamenilor desăvârșindu-se pe măsură ce avansează, ei nu s-ar fi limitat la această primă simplitate [...]”<sup>37</sup>.

\*\*\*

Mitul colibe primitive, în teoria arhitecturii europene, oscilează între două direcții investigative, fiind abordat fie ca *figură imaginară*, manevrabilă în lămurirea începuturilor omenirii, fie ca *tipar pentru arhitectura în piatră* și, prin extensie, prototip pentru întreaga

<sup>30</sup> Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor (Die Philosophie der Aufklärung)*, 1932), Pitești, 2003, p. 51.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>32</sup> Adrian Forty, *Primitive. The word and the concept*, în Jo Odgers et alii (Eds.), *Primitive. Original matters in architecture*, Routledge, New York & London, 2006, p. 4.

<sup>33</sup> Christian Michel, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>34</sup> Mari Hvattum, *Origins redefined. A tale of pigs and primitive huts*, în Jo Odgers et alii (Eds.), *Primitive. Original matters in architecture*, Routledge, New York & London, 2006, p. 34.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Juan Calatrava, *op. cit.*, p. 18.

<sup>37</sup> „Cette règle générale que l'architecture a pour but l'imitation des premières cabanes grecques est fort défectueuse, parce que l'industrie des hommes se perfectionnant à mesure qu'ils vont ten avant, ils ne s'en seraient pas tenus à cette première simplicité [...]”, *apud* Christian Michel, *op. cit.*, p. 39-40.

istorie a limbajului clasic<sup>38</sup>. În prima ipostază, tema adăpostului originar este indisociabil sudată de voga primitivismului, atât în dimesiunea ei speculativă, cât și prin recurgerea la *exempla*. Consistența „științifică” a acestei cercetări pur mitologice este consolidată de descoperirile făcute în Americi sau în Pacificul de Sud.

Înainte de a fi devenit un subiect științific, tema primului adăpost a aparținut (și aparține încă) orizontului mitic. Pentru spațiul european, nu avem dovezi ale formulării ei discursive înainte de Vitruviu, fie și pentru simplul motiv că nici un alt text antic privitor la arhitectură nu s-a păstrat. Prin urmare, expresia inaugurală este cea dată, lapidar, în cartea a II-a din *De Architectura*: „[...] unii dintre ei au început să-și facă adăposturi din frunze, alții să sape grote în coline iar alții, imitând construcția cuiburilor de rândunele, să amenajeze din lut și crengi locuri destinate refugiului. Mai târziu, observând colibele altora și folosindu-se de îmbunătățirile acestora, sau inventându-le singuri, au construit case din ce în ce mai bune”<sup>39</sup>. Vitruviu spune mai puțin decât ar fi vrut exegeții lui de mai târziu să afle, mai cu seamă cei care susțineau ipoteza derivării ordinului clasic dintr-un prototip vegetal. În același timp, el transmite totuși, chiar dacă nu explicit, conturul unei problematice vastisime: ceea ce descrie se referă cu precădere la *originea structurilor sociale, formarea limbajului, comunitate, locuire* și abia în plan secund, și fără detalii tehnice, la locuința propriu-zisă.

În fabula narată de Vitruviu este decelabilă o anume procesualitate, un șir de evenimente la capătul căruia omul primitiv obține o lume ordonată. Formarea comunităților pornind de la accidentul descoperirii focului înlesnește articularea limbajului, iar prin comunicare și conlucrare se ajunge, treptat, la rânduirea unei vieți sociale: „Oamenii, pe vremuri, se nășteau precum animalele prin desişuri, păduri sau grote și își petreceau viața hrănindu-se cu poamele pământului. Într-acestea, la un moment dat, într-un loc în care arborii erau mai îndesați, prin frecarea ramurilor din pricina vântului și a furtunii, s-a stârnit un foc. Însăpăimântați de flăcări, cei care se aflau în preajmă au fugit. Mai apoi, când lucrurile s-au mai liniștit, apropiindu-se, au constatat cât de confortabilă era căldura focului. Adăugând lemne și întreținându-l, i-au chemat și pe ceilalți, arătându-și prin semne câte foloase puteau trage din el. Cu timpul, adunându-se laolaltă, au început să emită diferite sunete care, repetate zilnic după nevoie, s-au preschimbât în cuvinte. Mai apoi, indicând lucrurile din ce în ce mai des, au ajuns să vorbească și să lege dialoguri între ei.”<sup>40</sup> Glisarea de la existența solitară, întreținută de absența unui cod semantic-comunicativ, către conviețuire și comuniune, se petrece pe axa limbajului iar acesta, într-o lectură filozofică, reprezintă trecerea de la adăpost la arhitectură<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Joachim Gaus, *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der Bildenden Kunst*, în *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XXXIII, Köln, 1971, p. 7.

<sup>39</sup> Acest pasaj este de găsit în Vitruvius II, i, 2-3: „[...] coeperunt in eo coetu alii de fronde facere tecta, alii speluncas fodere sub montibus, nonnulli hirundinum nidos et aedificationes earum imitantes de luto et virgulis facere loca quae subirent. Tunc observantes aliena tecta et adicientes suis cogitationibus res novas, efficiebant in dies meliora genera casarum. Cum essent autem homines imitabili docilique natura, cotidie inventionibus gloriantes alios alii ostendebant aedificiorum effectus, et ita exercentes ingenia certationibus in dies melioribus iudiciis efficiebantur.” Cf. Vitruvius, *On Architecture (De Architectura Libri decem)*, London, 1955, p. 78-79.

<sup>40</sup> Vitruvius II, i. 1: „Homines vetere more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur ciboque agresti vescendo vitam exigebant. Interea quondam in loco ab tempestatibus et ventis densae crebritatibus arbores agitatae et inter se terentes ramos ignem excitaverunt, et eius flamma vehementi perterriti, qui circa eum locum fuerunt, sunt fugati. Postea re quieta propius accedentes cum animadvertissent commoditatem esse magnam corporibus ad ignis teporem, ligna adicientes ed id conservantes alios adducebant et nutu monstrantes ostendebant, quas haberent ex eo utilitates. In eo hominum congressu cum profundeabant aliter e spiritu voces, cotidiana consuetudine vocabula, ut optigerant, constituerunt, deinde significando res saepius in usu ex eventu fari fortuito coeperunt et ita sermones inter se procreaverunt.” Cf. Vitruvius, *ed cit.*, p. 76-79.

<sup>41</sup> Robert D. Dripps, *The First House. Myth, Paradigm, and the Task of Architecture*, Massachusetts & London, 1997, p. 6.



Pluralitatea de semnificații de ordin spiritual, precum și dimensiunea graduală a instituirii primei arhitecturi sunt eludate în optica lui Marc-Antoine Laugier. În ceea ce-l privește, semnificativă este în primul rând recuperarea acestui mit care, de la re-înnodarea tradiției tratatului de arhitectură, odată cu Renașterea italiană, nu beneficiase de o prea mare atenție.

La prima vedere, *Essai sur l'architecture* nu excela prin originalitate, fiind construit pe o structură analitică destul de rigidă – opinii generale despre elementele unui ordin arhitectural, descrierea ordinelor clasice cunoscute, considerații despre principii generale ale construirii, precum soliditatea, comoditatea și buna potrivire (*bienséance*) etc. Este adevărat, pe de altă parte, că în materia acestui opus erau diseminate o sumă de idei mai puțin uzuale iar tonul general comporta o anume intransigență. Totuși, ecoul pe care eseul lui Laugier l-a păstrat peste veacuri, ca și agitația stârnită la publicare, se datorează unei secțiuni introductive în care reia pe larg mitul colibe primitive. Simplul fapt că plasează această imagine în preambulul considerațiilor propriu-zise despre arhitectură, și nu ca o digresiune fortuită, conduce la impresia că, pentru autor, teoria originii silvestre reprezintă fundamentul pe care toate aprecierile subsecvente se întemeiază.

Succesul eseului lui Laugier rezultă din identificarea tonului adecvat pentru a se adresa unui public larg. Chestiunile expuse de el circulau deja, în bună măsură, în rândul arhitecților, familiarizați cu tratatul lui Jean-Louis de Cordemoy sau cu disertația lui Amédée François Frézier. Totuși, pe lângă elocință și buna dozare a efectelor și imaginilor literare, abatele iezuit are meritul de a fi articulat convingător ideile disparate preluate de la alții; spre exemplu, Cordemoy avea o idee destul de nebuloasă despre legătura dintre arhitectură și natură, în vreme ce Laugier formulează ipoteza colibe primitive, din care va face principiul-pivot al considerațiilor sale ulterioare<sup>42</sup>.

Înainte de apariția cărții lui Laugier, o anume tendință funcționalistă devenise evidentă în Franța. Deja în 1702 Michel de Frémin a publicat *Mémoires critiques d'architecture*, care susținea preeminența atributelor funcționale asupra aparenței formale, încercând, în același timp, să definească *adevărata arhitectură*; aceasta, potrivit definiției lui, putea rezulta doar dintr-o relație directă cu finalitatea propusă, calitatea și amplasamentul<sup>43</sup>. Michel de Frémin nu ar fi oferit decât un (alt) discurs despre *decorum*, chiar și nepotrivit cu gustul francez, dacă nu și-ar fi ilustrat viziunea cu exemple gotice pariziene precum catedrala Nôtre-Dame sau Sainte-Chapelle; astfel, el a devenit primul teoretician sensibil la ideea unei ne-ortodoxe sinteze între arhitectura clasică și cea medievală<sup>44</sup>. Următorul pas în configurarea programului funcționalist a fost făcut de Jean-Louis de Cordemoy, al cărui *Nouveau traité de toute l'architecture*, publicat în 1706, susținea necesitatea (căutării) adevărului și naturalului în proiectul de arhitectură. Fără a se limita la combaterea dogmei vitruviene – *via* Claude Perrault – și la declararea admirației pentru structura gotică, Cordemoy introduce ideea ajustării stilului/ordinului arhitectural în funcție de material, tehnică și uz<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Wolfgang Herrmann, *op. cit.*, p. xviii.

<sup>43</sup> „L'Architecture est un Art de bâtir selon l'objet, selon le sujet & selon le lieu; cela signifie que le premier soin d'un Architecte consiste en faisant son dessein de concevoir la fin pour laquelle l'on luy ordonne un Bâtiment; [...] il doit ayant bien compris l'usage propre du Bâtiment, imaginer & arranger tout ce qui naturellement doit s'assortir à cette fin; [...]” Michel de Frémin, *Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie & de la fausse Architecture*, Paris, 1702, p. 22-23.

<sup>44</sup> Idem, p. 26. A se vedea, de asemenea, Daniel Rabreau, *Architecture*, in Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, 1997, p. 102. Cu privire la sinteza greco-gotică și posteritatea ei, cf. Barry Bergdoll, *op. cit.* p. 13-14 și Harry Francis Mallgrave, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>45</sup> „Ce n'est pas assez que l'on sçache disposer, ou distribuer toutes les choses [...] si les endroits où elles doivent être employées, n'ont pas entr'eux une belle disposition ni une convenance selon l'usage ou la commodité pour lesquels ils sont faits; ou si dans cette disposition on y fait des choses contraires à la nature & à l'accoutumance.”, Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art du bastir utile aux*

Descoperirea construcțiilor aborigene avusese deja un considerabil impact asupra formulării mitului colibei primitive, în măsura în care este presupusă conservarea, peste milenii, a stării primordiale. Astfel, cu mult înaintea lui Laugier, la 1678, călugărul Juan Caramuel preia ideea originării arhitecturii în coliba primitivă, pe care o ilustrează, în voluminosul său tratat *Arquitectura civil recta y oblicua*, cu felurite exemple amerindiene<sup>46</sup>. În secolul al XVIII-lea, Amédée François Frézier, autorul unei *Dissertation sur les ordres d'architecture* publicat în 1738, susține o ipoteză similară, recurgând la exemple de adăposturi primitive din Caraibe franceze, cunoscute nemijlocit într-un voiaj în America de Sud; considerând că frumusețea adevărată constă în imitarea naturii, Frézier face elogiul unei „arhitecturi naturale”<sup>47</sup>.

Marc-Antoine Laugier pornea, așadar, de la cunoscutul *topos* vitruvian al copierii, în primele structuri destinate adăpostirii, a unor forme și procese naturale. Astfel, în primul capitol al eseului său, intitulat *Principes généraux de l'architecture*, Laugier oferă o relatare voit emoționantă despre dificultățile înfruntate de omul primitiv în căutarea unui adăpost. Rătăcind din loc în loc, el se oprește finalmente într-un luminiș de pădure unde, contemplând priveliștea înconjurătoare, descoperă principiile fundamentale ale arhitecturii. În fapt, autorul francez fabrică însăși paradigma templului clasic – amintește chiar de Maison-Carrée din Nîmes – trăgând concluzia că cea mai nobilă metodă de a construi este înrădăcinată într-un proces elementar și natural; a-l urma îndeaproape echivala, așadar, nu doar cu preîntâmpinarea erorilor dar, mai ales, cu garantarea perfecțiunii antreprizei<sup>48</sup>.

Oricât de seducătoare ar fi părut, ipoteza lui Laugier era dintru bun început viciată. Ceea ce căuta să impună era un tipar evolutiv fondat pe o realitate (pre)istorică idealizată și imposibil de probat. Pornind de aici, autorul încerca să stabilească o legătură directă între structura de lemn și ordinul clasic, ba chiar și o succesiune istorică. Nu în ultimul rând, în numele strictei corespondențe, propunea și un „catalog” de elemente arhitecturale „legitimate” a fi folosite<sup>49</sup>. Dincolo de toate aceste preconcepții și limitări, Laugier deschidea calea raționalității, întrucât teoria sa era fundamental logică, articulată discursiv. În fapt, în analogia cu coliba primitivă, accentul cădea pe procesualitate și nu pe morfologie; indica arhitectului, altfel spus, drumul de urmat pentru a se feri de licență și abuz<sup>50</sup>. Miza lui Laugier era să surprindă frumusețea esențială, derivată dintr-o paradigmă naturală și nu stabilită prin autoritatea Antichității<sup>51</sup>.

Interesant este că, (re)construind ipoteza colibei primitive, Laugier vizează, de fapt, prototipul unui templu. Evident, în veacul al XVIII-lea, exemplaritatea antică nu includea secțiunea cu totul secundară a locuinței, cu atât mai mult cu cât, prin circumstanțe istorico-politice, accesul la arhitectura greacă fusese blocat secole la rând. Laugier însuși, deși elogia perfecțiunea greacă, nu se aflase niciodată în fața unui templu grec iar primele relevee detaliate aveau să fie publicate abia la cinci ani de la prima ediție a eseului său. Problema pe care el o ridică, în ultimă instanță, este *discernământul adevăratei frumuseți naturale*<sup>52</sup>.

---

*entrepreneurs et aux ouvriers* (1706), Paris, 1714, p. 85. Cf. Alessandro Gambuti, *Il dibattito sull' architettura nel Setecento europeo*, Firenze, 1975, p. 123-124; Julius Magnus von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne (Die Kunstliteratur)*, Paris, 1984, p. 644.

<sup>46</sup> Juan Calatrava, *op. cit.*, p. 23.

<sup>47</sup> Hanno-Walter Kruft, *op. cit.*, p. 179.

<sup>48</sup> „Telle est la marche de la simple nature: c'est à l'imitation de ses procédés que l'art doit sa naissance. La petite cabane rustique que je viens de décrire, est le modèle sur lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture. C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite les défauts essentiels, que l'on saisit les perfections véritables.” Marc-Antoine Laugier 1755, *Essai sur l'architecture*, (1753), Paris, 1755, p. 9-10.

<sup>49</sup> Cu privire la inconsistența teoriei lui Laugier, cf. Barry Bergdoll, *op. cit.*, p. 12-13.

<sup>50</sup> Alessandro Gambuti, *op. cit.*, p. 20.

<sup>51</sup> Daniel Rabreau, *op. cit.*, p. 103.

<sup>52</sup> Daniel Rabreau, *Laugier, le «pittoresque» et la tentation du paysage*, în Sylvia Claus et alii, *Architektur weiterdenken. Werner Oechslin zum 60. Geburtstag*, Zürich, 2004, p. 42.

În realitate, Vitruviu nu afirmă nicăieri că adăpostul original ar fi paradigma arhitecturii; dacă o atare ipoteză ajunge să fie formulată, ea este rodul unei supra-interpretări<sup>53</sup>. Laugier nu se mulțumește la o simplă reamintire a mitului, ci îl transformă într-un *principiu operativ*. În această lectură a textului vitruvian este însoțit de un argument livrat de Jacques-François Blondel – în articolul „Architecture” din *Encyclopédie* – conform căruia necesitatea generează experiența didactică și că, astfel înțeleasă, arhitectura este la fel de veche ca și lumea<sup>54</sup>.



Fig. 1. Charles Eisen, „Arhitectura indicând adevăratele principii”, în Marc-Antoine Laugier, *Essay sur l'architecture*, Ed. a II-a, 1755.

<sup>53</sup> Juan Calatrava, *op. cit.*, p. 20.

<sup>54</sup> Idem, p. 27-28.



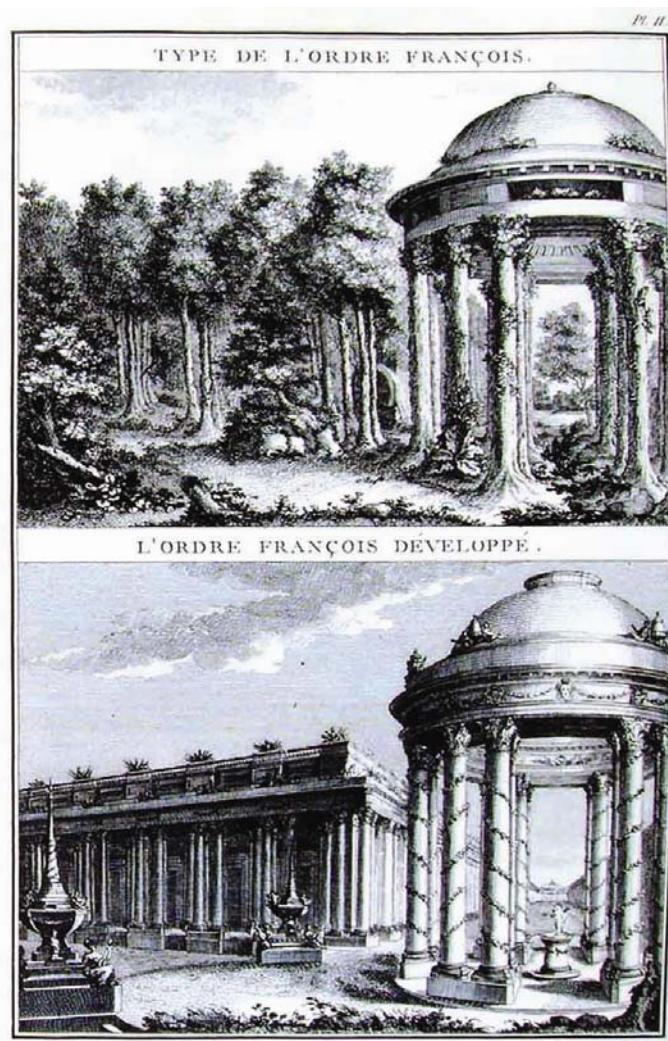


Fig. 2. Ribart de Chamoust, „Tip de ordin francez; ordinul francez prelucrat”, în *L'Ordre François trouvé dans la nature*, 1783, gravură după desenul autorului.

Această teză este reluată, câteva decenii mai târziu, de un anume Ribart de Chamoust<sup>55</sup>, personaj obscur, fără o biografie neîndoiește documentată. Certă îi este, însă, paternitatea unui tratat de arhitectură publicat în 1783 (dar prezentat regelui Ludovic al XVI-lea în 1776), al cărui titlu – *L'Ordre François trouvé dans la Nature* – pare o pură bizarerie. Miza acestui autor, potrivit propriilor declarații, a fost de a elabora, spre gloria eternă a Franței, un ordin arhitectural național care să le surclaseze pe cele canonice. În fapt, o atare preocupare îl precede cu aproximativ două sute de ani, ea fiind probată, de-a lungul secolelor XVI-XVII, de arhitecți și teoreticieni precum Philibert de l'Orme, François Blondel, Claude Perrault sau Antoine Desgodetz<sup>56</sup>. Spre deosebire de ei, Ribart de Chamoust consideră că a

<sup>55</sup> „L'Ordre François existe depuis qu'il y a des arbres sur la terre.” Ribart de Chamoust, *L'Ordre François trouvé dans la nature*, Paris, 1783, p. 52.

<sup>56</sup> Cu privire la tradiția elaborării (și teoretizării) ordinului francez, cf. Tobia Patetta, *Sul trattato L'Ordre François trouvé dans la Nature di M. Ribart de Chamoust (1776)*, în *Il disegno di architettura: notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private*, Milano, 2006, p. 11.

identificat principiile fundamentale care structurează un asemenea ordin, nimic altceva decât legile imuabile ale naturii<sup>57</sup>. Inspirat de modul ei de a opera, el a conceput un ordin cu trei coloane, ornamentat de vrejuri în ghirlandă în jurul fusurilor, ca o sugestie a vegetației răsucite pe trunchiurile de arbori; capitelul, aproape identic cu cel corintic, era împodobit cu petale de crin (în locul celor de acant); în fine, pedestalul, decorat cu volute răsturnate, presupunea o interpretare stilizată a rădăcinii. Pe lângă această variantă vegetală discutabilă, cu adevărat novatoare era predilecția inerentă pentru structuri triumphiulare<sup>58</sup>.

Confruntarea dintre natură și antichitate echivala, potrivit interpretării lui Chamoust, cu suprapunerea dintre perfecțiune<sup>59</sup> și neregularitate, dublată de o altă articulare – între națiune și arhitectură. Cu atât mai interesantă este această dimensiune națională cu cât, prin tradiție, stilul prezentat ca „francez” era goticul (*Opus Francigenum*), de asemenea presupus de origine silvestră. Odată cu Ribart de Chamoust, în ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea, arhitectura franceză dobândește un soi de clasicism *sui generis*.

---

<sup>57</sup> « [...] je suis réellement le premier qui en ai puisé le principe dans la Nature [...] pour les disputer aux Grecs, il falloir, non les suivre pas à pas, mais remonter à la Théorie primitive, c'est-à-dire, à la Nature même. » Ribart de Chamoust, *op. cit.*, p. i-ij.

<sup>58</sup> « Les plans d'un édifice d'Ordre Français & des pièces qui les composent, reviennent naturellement à des triangles équilatéraux dont les angles sont coupés, à des losanges réguliers, à des hexagons réguliers [...] » *Idem*, p. 48.

<sup>59</sup> « L' Architecture doit ce qu'elle a de plus parfait aux Grecs [...] » Marc-Antoine Laugier, *op. cit.*, p. 3.





# MODERNITATEA LUI AMAN\*

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

## **Résumé**

Dans l'histoire de la plastique roumaine, Theodor Aman est le premier artiste moderne dans le véritable sens du mot. Par sa vie et son activité, il a influencé et a rendu plus rapide l'ouverture des arts, dans les Principautés Unies, vers la modernité, tout en marquant, en même temps, l'évolution ultérieure du mouvement institutionnel jusqu'à l'éclat de la Grande Guerre.

Né le 20 mars 1831, en pleine renaissance nationale, dans la famille d'un riche marchand ennobli, Aman a produit une véritable révolution pour son époque par le choix d'une carrière artistique, inconcevable aux yeux de la conservatrice société locale. Il fut l'artiste roumain le plus cultivé de son temps, non seulement par son éducation systématique de spécialité à Paris, mais aussi par ses lectures des classiques et des modernes. Il avait une bibliothèque riche et il aimait la musique. Il avait été accepté avec quelques oeuvres au Salon Officiel et il s'était fait remarquer à Paris en tant que premier illustrateur de la Guerre de Crimée avec une toile de grandes proportions, *La bataille d'Oltenitsa*, offerte au sultan Abdul Medjid. Toute sa vie, il a préféré la thématique historique et il a créé une suite d'ouvrages inspirés par la vie glorieuse du prince régnant Michel le Brave ou par des poèmes et des nouvelles historiques appartenant à des écrivains roumains prestigieux. Mais, dix ans après l'Union des Principautés Roumaines, en 1859, l'intérêt pour la peinture historique a perdu de son intensité autant pour le grand public que pour les officialités. Aman s'est orienté alors vers le paysage, la nature morte, la scène de genre ayant une thématique mondaine ou rurale. Mais il reste le portraitiste le plus important de son époque, en renouvelant la manière d'approche du genre et en étudiant la psychologie du modèle, à la différence d'autres artistes locaux qui ne l'avaient pas fait. En 1864, il fonde l'École des Beaux-Arts dont il devient le premier directeur. Il cumulait la direction de cette institution d'enseignement artistique supérieur avec celle de directeur de la Pinacothèque de Bucarest. Un an plus tard, il dresse le règlement d'organisation de l'Exposition de Artistes Vivants qu'il va présider pendant une décennie.

Depuis son retour des études, en 1857, et jusqu'à sa mort, survenue en 1891, Theodor Aman a été l'animateur de la vie artistique bucarestoise et nationale. Pourtant, il reste une figure singulière et d'exception dans l'art roumain du XIX<sup>e</sup> siècle. Innovateur, admirable pédagogue, judicieux théoricien, personnalité du type renaissance par ses multiples passions et applications artistiques (à côté des activités plastiques, dont il était le maître absolu sur plusieurs techniques – peinture de chevalet et monumentale, en aquarelle, huile, encaustique, dessin, gravure, sculpture décorative – et genres – portrait, paysage, nature morte, scène de genre et composition historique – il était aussi un connaisseur de la poésie et de la musique, il était un doué violoncelliste et organisateur, dans son atelier, de concerts d'une grande tenue), Theodor Aman fut, par excellence, le premier artiste moderne du pays roumain.

**Keywords:** historical painting, genre painting, portrait, etching, School of Fine Arts.

Theodor Aman este primul artist modern în adevăratul înțeles al cuvântului din istoria plasticii românești. Prin viața și activitatea sa, el a influențat și a grăbit deschiderea spre modernitate a artelor în Principatele Unite marcând, în același timp, evoluția ulterioară a mișcării instituționale până la izbucnirea Războiului cel Mare.

---

\* O variantă redusă și neilustrată a acestui studio a apărut în catalogul expoziției *Theodor Aman, pictor și gravor* organizată la Muzeul Național Cotroceni în intervalul martie – mai 2011.

Acum, la 180 de ani de la naștere și la 120 de ani de la trecerea în eternitate – și după 20 de ani de la schimbarea ideologiei partidului unic sub care era abordată creația sa până în 1989 – biografia și opera sa se cer analizate fără comandamente partizane, în afara interpretărilor de clasă pe care i le-au arogat, mai bine de jumătate de veac, exegeții materialist-dialectici.

Născut în zorii renașterii naționale, pe 20 martie 1831, în familia unui bogat negustor, căftănit în 1818, de Ioan Vodă Caragea, ca serdar – unul dintre rangurile celei de-a treia clase boierești<sup>1</sup> – Aman a produs o adevărată revoluție pentru epoca sa prin îmbrățișarea unei cariere artistice, de neconceput în ochii conservatoarei societăți locale, abia desprinsă din amorteala fanariotă a portului giubelei și ișlicului. El însuși boierit<sup>2</sup> pe când se afla încă la Paris, în 1856<sup>3</sup>, de domnitorul Barbu Știrbei, cel care știa să aprecieze și să răsplătească eforturile de afirmare și succesele supușilor talentați, proaspătul pitar Aman nu a făcut paradă de titlul său, continuând să se comporte normal, dar boierește, ca și până atunci. Fără a-și renega originile și averea – care, în tinerețe, i-au asigurat un trai îmbelșugat și o totală independență economică – artistul a translat noblețea conferită prin descendență și rang spre o noblețe a spiritului, reușind să se poarte ca un senior al artelor. (Fig. 1) Casa construită, în 1869, în stil pompeian<sup>4</sup> și atelierul său erau un loc monden ce atrăgea protipendada<sup>5</sup>. Nu era gândit, exclusiv, ca un spațiu de lucru ci, mai ales, ca un templu al artelor unde rafinații să găsească un mediu agreabil pentru comunicare intelectuală, o bibliotecă bine garnisită<sup>6</sup>, o muzică plăcută și o gazdă ce-și construise viața pe precepte eminamente estetice. (Fig. 2) Așa cum îl caracteriza Tzigara-Samurcaș „Atelierul său (...) era singurul centru artistic în care se aduna elita bucureșteană a timpului.”<sup>7</sup>

De sânge amestecat – tatăl, Dimitrie Dimo, poreclit Aman, era cuțovlah iar mama, Despina (alintată Pepica), născută Paris, era grecoaică<sup>8</sup> – pictorul a fost un mare și bun

<sup>1</sup> Theodora Rădulescu, *Sfatul domnesc și alți mari dregători ai Țării Românești din secolul al XVIII-lea*, București, Direcția Generală a Arhivelor Statului, 1972, p. 451.

<sup>2</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență, S 25 (2)/CXCXV.

<sup>3</sup> Înștiințarea că a fost ridicat la rangul de pitar și că i s-a acordat și o gratificație de 200 de galbeni i-a fost adusă la cunoștință, printr-o notiță redactată în franceză, de George B. Știrbey, fiul cel mare al domnitorului care, la acea vreme, deținea funcția de ministru de război al Valahiei. El însuși mare amator de artă – și deja posesor al unei lucrări ce artistul i-o făcuse cadou în luna martie 1856 (cf. BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență, S 25 (1)/CXCXV) va ajunge, mai târziu, un vestit mecena pentru oamenii de cultură printre alții fiindu-i protector și gazdă sculptorului Jean-Baptiste Carpeaux în ultimele opt luni de viață ale acestuia (cf. Gabriel Badea-Păun, *Mecena și comanditari, artă și mesaj politic*, București, 2009, p. 32-35).

<sup>4</sup> C.B. <Cesar Bolliac>, *Sântul Theodor la Aman*, în *Trompeta Carpaților* no. 1112/21 Februariu 1874; Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984, p. 132-133.

<sup>5</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Casa Aman, templu al muzelor*, în Gabriela Braun, Ana Andreescu, Cătălin Belu, Mariana Iova, Luana Troia, *Centenar Biblioteca „Alexandru și Aristia Aman” – Valori bibliofile în Patrimoniul Cultural Național. Cercetare, valorificare*, Craiova, 2008, p. 155-161.

<sup>6</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Aman, I varia 6, lista cărților rămase de la Theodor Aman, întocmită de soția sa, Ana Aman: „Cărți care sunt în Bibliotecă/ Les confessions <par Jean-Jacques Rousseau>/ Voltaire/ Corneille/ Racine/ Schiller, Theatre/ Bulos, traité de perspective/ Molière/ Mythologie pittoresque/ Musée Vatican/ Dictionnaire des Beaux Arts/ Le Rime de Petrarca/ Oeuvres de Vertot/ 2 volume Vertot/ Le Rime de Petrarca <sic>/ Descartes/ Alfieri, opera/ Galerie de San Bruno/ Milton, Paradis perdu/ Cassagne, traité d'aquarelle/ Oeuvre de Massillion/ 1 volum Molière/ 2 volume Molière/ L'Odyssée d'Homer/ Istoria Moldo Roumaine/ oeuvres de Massillion <sic>/ <Magazin Istoric pentru> Dacia 4 volume.”

<sup>7</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, Ediție îngrijită de C. D. Zeletin, București, 1987, p. 273.

<sup>8</sup> C.S. Nicolăescu-Plopșor, *Obârșia familiei Aman*, în *Arhivele Olteniei*, nr. 5/ianuarie-februarie 1923, p. 8, 10; N. Iorga, *Corespondența lui Dimitrie Aman, negustor din Craiova (1794-1834)*, București, 1913, p. II; *idem*, *Tatăl pictorului Aman*, în *Drum drept* nr. 1/1916, p. 3; Paul Rezeanu, *Din nou despre familia Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991*, București, 1991, p. 17-18; Mihai Sorin Rădulescu, *Theodor Aman – legături genealogice*, în *Ibidem*, p. 25-26; Gabriela Braun, Tudor Nedelcea, Maraina Leferman, Toma Rădulescu, *Familia Aman*, Craiova, 2003, p. 5-6.



Fig. 1. Theodor Aman, portret fotografic cu intervenții de acuarelă, c. 1850, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 2. L'Artiste dans sa famille, creion, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe (în continuare BAR, C.S.).

român, ce a contribuit esențial la înălțarea spirituală a poporului în sânul căruia se născuse. Era, de altfel, și cel mai cultivat artist român al timpului său<sup>9</sup> nu numai prin educația sa sistematică de specialitate desăvârșită la Paris ci și prin lecturile din clasici și din moderni – dar și din proaspăt-apărutele volume de istorie națională –, prin cultura vizuală și muzicală pe care le acumulase în timpul studiilor dar și după aceea, de-a lungul întregii vieți.

Revenit în patrie, în 1857, de la studiile urmate la École des Beaux-Arts sub îndrumarea lui Michel Martin Drolling și François Edouard Picot, el se întorcea deja ca o personalitate cunoscută a penelului. Și aceasta nu numai în țara natală – pentru care deja executase o importantă pictură cu subiect istoric național, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*, pe care o și litografiase în Institutul de Arte Grafice Lemercier (Fig. 3) – ci chiar în Europa acelei vremi, dominată de spiritul franțuzesc după afirmarea celui de-al Doilea Imperiu ca o mare putere continentală în urma victoriilor pe câmpul de luptă de la Sevastopol și a Păcii de la Paris ce pusese capăt recentului Conflict Oriental. Aman fusese deja acceptat cu câteva lucrări la Salonul Oficial și se remarcase în Orașul Luminilor ca prim ilustrator al Războiului Crimeii, figurând cu o pânză de proporții – *Bătălia de la Oltenița* (și ea litografiată, fig. 4) – în colecția de pictură a sultanului, la Dolmabahçé Sarayı<sup>10</sup>, și beneficiind de o distincție din partea măritului padișah Abdul Medjid, râvnitul Ordin Medjidie.

Ce găsea în țară în domeniul artistic? Doar un număr restrâns de pictori – doi dintre ei, Constantin Lecca și Carol Wahlstein, foștii săi profesori de desen de la Școala Centrală din Craiova și, respectiv, de la Colegiul Sf. Sava – care onorau cererile unei clientele interesată exclusiv de portret. Cei deja amintiți, precum și Anton Chladek și Carol Szathmari, erau tributari eminamente stilului miniaturistic al deceniilor trei și patru ale veacului, când portretul se impusese ca gen de șevalet, acceptat și agreat de înalta societate, pe atunci totalmente lipisită de gust și interesată mai mult de valorile de reprezentare ale acelor cadre – profuzia de bijuterii și decorații, texturile fine ale veșmintelor, o paradă deșănțată de elemente în care să fie citită averea și statutul înalt al modelului – decât de calitățile plastice<sup>11</sup>. Lecca abordase, ce-i drept, și tematica istorică<sup>12</sup> elaborând câteva pânze ce făcuseră impresie în epocă, deși mai mult pentru mesajul lor patriotic, care coincidea cu năzuințele de unitate și libertate ale conaționalilor luminați.

Pe lângă aceștia, în București se mai aflau doi artiști, apropiați ca generație, cu studii în străinătate, purtători ai unei viziuni novatoare asupra plasticii și cu aspirații comune cu acelea ale lui Aman. Este vorba de Gheorghe M. Tattarescu, absolvent și medaliat al Academiei San Luca de la Roma<sup>13</sup> și Petre Alexandrescu, format succesiv la Viena, Roma și

<sup>9</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, SCIA, nr. 3-4/iulie-decembrie 1956, p. 93.

<sup>10</sup> Dr. C. I. Istrati, *Teodor Aman. Biografie*, București, 1904, p. 10-22; Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Aman*, București, 1908, p. 14-24; Oscar Walter Cisek, *Aman*, Craiova, 1931, p. 5-6, 18-19; G. Oprescu, *Pictorul T. Aman*, Cernăuți, 1924, p. 9-10; idem, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 171-172; idem, *Locul lui Theodor Aman*, (v.n.9) p. 95-96; Radu Bogdan, *Theodor Aman*, București, 1955, p. 26-28, 116, 123; idem, *Theodor Aman în cultura românească*, în volumul *Reverii lucide*, București, 1972, p. 242; Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853-1854 în chipuri și imagini*, București, 2001, p. 128-134; idem, *Theodor Aman și Războiul Crimeii*, în Lucian Leuștean, Maria Magdalena Székely, Mihai-Răzvan Ungureanu, Petronel Zahariuc (coordonatori), *În Onoarea Ioan Caproșu*, Iași, 2002, p. 407-437.

<sup>11</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Portretistica în secolul al XIX-lea românesc*, în catalogul expoziției *Chipuri de altădată. Portretistica în secolul al XIX-lea românesc*, MNIR, ianuarie-martie 1991, p. 3-5; idem, *Pictori străini pe meleaguri românești*, în Ileana Căzan, Irina Gavrila (coordonatori), *Societatea românească între modern și exotic văzută de călători străini (1800-1847)*, București, 2005, p. 286-346; idem, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 63.

<sup>12</sup> Barbu Theodorescu, *C. Lecca*, București, 1969, p. 15-16, 54-55; Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, București, 2005, p. 45-46.

<sup>13</sup> Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu, un pictor român și veacul său*, București, 1955, p. 25-88.





Fig. 3. Ultima noapte a lui Mihai Viteazul, litografie, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 4. Bătălia de la Oltenița, litografie de Carl Lanzedelli, variantă micșorată după stampa executată la Lemercier în Paris, BAR, C.S.

Paris<sup>14</sup>. Aceștia i-au fost secundanți de nădejde în efortul de fondare a unei instituții de învățământ artistic superior în România. Și au mai avut un punct comun: toți trei erau fervenți unioniști și elaboraseră, independent unul față de altul și la date diferite, câte o alegorie dedicată idealului țării lor<sup>15</sup>: Tattarescu pictase, în Italia, marea compoziție *Deșteptarea României* (numită, în epocă, *Renașterea Națională*)<sup>16</sup> – pânză pe care o dăruise domnitorului Barbu Știrbei și care constituise una dintre cele două prime lucrări (cealaltă aparținea lui Petre Alexandrescu) din inventarul proaspăt-înființatei Galeriei de Tablouri din capitala Țării Românești<sup>17</sup> –, apoi *Unirea Principatelor*, ce a fost litografiată de August Strixner în atelierul lui G. Wonneberg; Petre Alexandrescu adusese, în 1856, de la Paris pictura *Unirea Principatelor*, ce avea să fie și ea litografiată doi ani mai târziu și difuzată în tiraj de masă<sup>18</sup> și tot la Paris finisase Aman o compoziție cu același titlu, *Unirea Principatelor* ce, la revenirea sa la Craiova, în vara lui 1857, a fost apreciată de Gheorghe Chițu în paginile gazetei locale, „Oltul”, unde îi făcea autorului o elogioasă prezentare și-i lăuda succesele<sup>19</sup>.

În 1859, Aman înaintează la Eforia Școalelor o propunere de înființare a unei școli de arte<sup>20</sup> la care Vasile Boerescu, directorul instituției, aprobând inițiativa, îl invită pe petent să prezinte un proiect în acest sens. Dat fiind că arhiva este incompletă, nu se știe dacă Aman a răspuns pe moment acestei invitații dar, în ianuarie 1861, revine cu o nouă cerere în care solicită să-i fie dat un spațiu unde să construiască un imobil în care să deschidă o școală de pictură pe care să o coordoneze personal. Ceea ce sugera el nu era chiar o școală de stat ci un atelier particular, după modelul celor existente la Paris, în care maeștri recunoscuți îndrumau învățăceii talentați ce, mai târziu, le deveneau emuli.<sup>21</sup> El plănuia ca acel edificiu să devină una dintre atracțiile orașului, așa cum preciza în document: „Dorința mea a fost și este de a înființa în România începuturile unei Școli de pictură, care progresându cu timpul, să devie o școală Națională și mare la care străinii să vie să caute perfecționarea și mărirea lor.

Pentru scopulu acesta viu a ruga Onorabila Adunare se bine-voiască se'mi acorde în dosulu Episcopii unu localu, ca să pociu organiza unu atelieru de pictură și sculptură unde

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 88; Acad. G. Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. – Secolul XIX*, București, 1958, p. 97; Adrian-Silvan Ionescu, *Petre Alexandrescu, plasticianul care a renunțat la artă pentru o femeie*, în Adrian-Silvan Ionescu, *Portrete în istoria artei românești*, Norresundby, 2001, p. 36-37; Remus Niclescu, *Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864*, în RRHA, BA, tome XLIII/2006, p. 106.

<sup>15</sup> *Lupta artiștilor plastici pentru Unirea Țărilor Române*, Antologia imaginilor de A. Corbu, cuvânt înainte de P. Constantinescu-Iași, București, 1959, p. 5-6.

<sup>16</sup> Jacques Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 68-81.

<sup>17</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *De la Galeria de Tablouri la Pinacoteca Națională*, în *Revista istorică*, Tom XIII, nr. 1-2/ianuarie-aprilie 2002, p. 151-152.

<sup>18</sup> ANIC, MCIP, Țara Românească, dosar 265/1851, f. 2-86; Acad. G. Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *op. cit.*, p. 97.

<sup>19</sup> „Oltul, Jurnal Politic-Litterariu” no. 20/9 Iulie 1857: „Zilele acestea a venit de la Paris aici – în orașul său natal – D. Teodor Aman, artist în pictură, unde socotește a rămâne mai mult timp. D. Teodor Aman a avut onoarea a fi priimit și anul acesta la expozițiunea permanentă de tablouri din Paris, cu două opera ale sale originale: un cap de țigan din România și un bivuac de zuavi în Crimeea. (...) Asemenea a mai lucrat D-lui și un tablou allegoric reprezentând Uniunea Principatelor Române, și care acum se află trimis la București. Astfel, D. Aman, culegând victorii și lauri pentru sine, ridică, totodată și numele națiunii Române în ochii Europei, care, mult timp mai-nainte, n-ar fi putut crede că pot ieși și dintre Români oameni cu talente și capacități ca și din celelalte națiuni. (...)”.

<sup>20</sup> Acad. G. Oprescu și colaboratori, *Crearea Școalelor de arte frumoase în țările române*, în *Buletin Științific. Secțiunea de știința limbii, literatură și arte*, tom I, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1951. p. 11; G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 195; Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n. 10) p. 36.

<sup>21</sup> Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006, p. 124-130.

tinerii ce voru voi se se destine acestei arte să găsească toate elementele pentru a-și dezvolta talentele cu care-i înzestrează natura și a deveni prin aceasta folositori națiunii.

Mă voi sili tot d'odată ca zidirea ce voi face se fie o înfrumusețare a orașului și o curiozitate pentru public. (...)”<sup>22</sup> Chiar dacă sunt favorabile ideii fondării unei școli de arte, forurile de resort nu sunt prea lămurite în privința obligațiilor ce incumbau părților, respectiv Ministerului și beneficiarului aceluși teren, așa că, timp de 3 ani, nu este dată o rezoluție definitivă acestei petiții. Deși propunerea nu a fost finalizată în forma sugerată de Aman, până la urmă artistul avea să cumpere un teren chiar în acea zonă, pe Strada Clemenței (actualmente C. A. Rosett nr. 8), spre a-și construi, în 1869, casa visată, care și astăzi este una dintre bijuteriile arhitectonice ale Capitalei<sup>23</sup>.

Între timp, în decembrie 1860, Tattarescu înaintase Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice *Proiectul de înființarea Școlii de Pictură și Sculptură din România*<sup>24</sup>. Pentru analizarea aceluși proiect oficialitățile desemnaseră, alături de autor, pe Theodor Aman și pe Petre Alexandrescu, cei mai prestigioși artiști ai momentului<sup>25</sup>. Dar și această propunere avea să fie temporizată: abia în 1864, propunerea ia formă iar ministerul îl numește pe Aman director și prim profesor de pictură iar lui Tattarescu îi oferă poziția de al doilea profesor de pictură al Școlii de Belle-Arte<sup>26</sup>. Aman întocmește, la solicitarea forului tutelar, *Regulamentul pentru Școlile Naționale de Belle-Arte* ce va fi publicat în „Monitorul, Jurnal Oficial al Principatelor-Unite Române” nr. 244 din 2/14 noiembrie 1864 și apoi într-o broșură<sup>27</sup>.

Aman era investit și ca director al Pinacotecii – desprinsă în același an din mai vechiul Muzeu Național – căreia, la preluare, îi întocmise un inventar amănunțit care cuprindea 112 poziții<sup>28</sup>. În anul 1865 au fost inaugurate Expozițiunile Artiștilor în Viață care, prin regulamentul promulgat de domnitorul Alexandru Ioan I în decembrie 1864, îl aveau drept președinte al juriului pe directorul Școlii de Belle-Arte<sup>29</sup>. Astfel, până la moarte, timp de 27 de ani, cumulând aceste funcții de decizie, Theodor Aman a fost personajul cel mai influent în lumea artelor românești. Totuși, el nu a abuzat niciodată de această situație, așa cum avea să facă succesorul său, C. I. Stăncescu<sup>30</sup>. deși, în primii ani de directorat, a beneficiat din plin de premii și de achiziționarea lucrărilor pentru îmbogățirea colecțiilor celor două Pinacoteci, de la București și Iași<sup>31</sup>. Prin toată activitatea sa didactică și managerială, Aman a dat un impetus creației plastice naționale nu doar prin înaltul său statut ci și prin exemplul personal, prin muncă înfrigurată, prin varii genuri și tehnici abordate și prin încurajarea tineretului studios și talentat.

Între cele două instituții de educație artistică, cea din București și cea din Iași – ultima funcționând încă din 1861 sub îndrumarea lui Gheorghe Panaiteanu, ca o școală exclusiv de

---

<sup>22</sup> ANIC, MCIP, dosar 679/1861, f. 4-5; „Suplimentu la Monitorulu Oficiale” no. 66/23 Martie 1861; Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 37-38; Raul Șorban (coordonator), *100 de ani de la înființarea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1864-1964*, București, 1964, p. 16.

<sup>23</sup> Rodica Antonescu, *Câteva cuvinte despre casa Aman*, în *București. Materiale de istorie și muzeografie*, vol. XX/ 2006, p. 7; Adrian-Silvan Ionescu, *Casa Aman, templu al muzelor* (v.n.5), p. 156-157.

<sup>24</sup> ANIC, MCIP, dosar 439/1861, f. 8-9; Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu 1818-1894*, București, 1940, p. 86-87; Raul Șorban (coordonator), *op. cit.*, p.14, 130-131.

<sup>25</sup> Jacques Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 156-157; Adrian-Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic românesc 1830-1892*, București, 1999, p. 78-79.

<sup>26</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic românesc* (v.n.25), p.97-98.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 101, 105-114, 338-344.

<sup>28</sup> ANIC, MCIP, dosar 527/1864, f. 91-93; Adrian-Silvan Ionescu, *De la Galeria de Tablouri...* (v.n.17) p. 161.

<sup>29</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială...* (v.n.11), p. 78.

<sup>30</sup> Petre Oprea, Barbu Brezianu, *Cu privire la salonul „Artiștilor Independenți”*, în SCIA, tom 11, nr. 1/1964, p. 135-144; Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială* (v.n.11), p. 227-229, 251.

<sup>31</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială...* (v.n.11), p. 74, 85, 110, 118.

pictură<sup>32</sup> –, existau mari diferențe în repartizarea studiilor pe ani și în programa analitică folosită. Diferența era dată, în primul rând, de sistemele de învățământ pe care le urmaseră cei doi directori, cărora le rămăseseră tributari și în calitatea lor de dascăli: cel franțuzesc în cazul lui Aman și cel german, münchenez, în al lui Panaiteanu. Elevii școlii bucureștene erau îndrumați spre studiul culorii și al compoziției istorice pe când colegii lor ieșeni se exersau timp de trei ani doar în desen după figuri geometrice și mulaje de ghips după modele antice, la lumină naturală sau artificială, de lumânare, după care erau puși să facă multe copii după vechii maestri și abia în ultimul an de studii, al cincelea, li se dădea voie să picteze în ulei<sup>33</sup>.

Analizându-i opera se observă prezența a trei constante, artistul oscilând, prin tematică și tratare, între romantism, academism și impresionism, fără însă a exista o demarcație strictă între ele și nici o condiționare cronologică sau evenimentială a apariției și întrebuirii lor.

De peste 60 de ani, în istoriografia românească – ce încerca să fie în consonanță cu aceea occidentală a anilor 40 ai secolului XX – academismul este învinovat ca o etapă malignă a creației artistice fără a fi prea bine înțeles ce a fost, de fapt, *academismul* și fără a-i sesiza importanța avută în evoluția plasticii universale și naționale. Sorgintele disprețului pentru Academie se găsesc în răzbunarea lui Jacques Louis David față de instituția fondată de Ludovic al XIV-lea care, în tinerețe, îl respinsese de trei ori la concursul pentru Premiul Romei și apoi, în chiar anul izbucnirii Revoluției Franceze, încercase să oprească expunerea unui mare tablou al său la Salon. În calitatea sa de director al artelor, o va desființa în 1793. A fi considerat „academist” în anii 60 ai veacului XX era infamant iar artistul etichetat astfel – sau, în argou, „pompier” – era retrogradat până la totala excludere din rândul plasticienilor ce meritau atenție. Academismul însemna, însă, baza educației artistice, a-b-c-ul tânărului învățăcel întru arte căruia îi erau oferite formule sigure de încadrare și colorare, destinate succesului imediat, bazele unui desen viguros și a unei compoziții clare și echilibrate, siguranță în execuție, finisaj impecabil în maniera vechilor maestri. Aceasta era, însă, pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, doar o platformă de pornire pentru artistul inspirat și dornic de a investiga noi mijloace de expresie. Aman a fost unul dintre aceștia și întreaga sa operă demonstrează, fără putință de tăgadă, aspirația sa de a explora noi teme și noi tehnici. De aceea, etichetarea cu intenție peiorativă, de „academist” ce, adesea, i-a fost aplicată – cum se va vedea mai jos –, fără nuanțări, lui Aman este răuvoitoare și total lipsită de justete, denotând imposibilitatea celor ce au folosit-o de a avea o viziune clară și detaliată asupra operei în ansamblul ei. Pentru el, academismul în sensul propriu al termenului, a fost doar o etapă de început pe care a depășit-o destul de repede, chiar dacă a fost fondator de Academie și șef al ei. Așa cum remarca un exeget al clasicismului românesc, „Netezit de Aman, drumul dinspre academism către o artă oficială mai labilă în hotarele ei, mai degajată de constrângeri și prejudecăți, avea să fie urmat de elevi ai Școlii de arte frumoase, oscilanți, nu odată, în fața unor posibile opțiuni divergente.”<sup>34</sup>

Ce-i drept, unii dintre contemporanii săi – iar dintre aceștia chiar și câțiva foști elevi s-au cramponat de lecția academistă, precum Gheorghe Tattarescu, Gheorghe Panaiteanu, Mișu Popp, C. I. Stăncescu, Petre Alexandrescu (care, pentru a se putea căsători cu femeia iubită, a renunțat la penel și a devenit un „om serios”), Sava Henția, Mihail Dan, Mihail Ștefănescu, Alexandru Bănulescu.

Ca un distins absolvent al școlii pariziene unde pictura istorică se afla la mare cinste, Aman avea cea mai mare considerație pentru acest gen, pe care l-a practicat, cu multă

<sup>32</sup> Eugen Pohonțu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova. Gh. Asachi și Gh. Panaiteanu*, București, 1967, p. 70; Sabina Docman, *Date despre Pinacoteca și Școala de Arte Frumoase din Iași*, SCIA, nr. 3-4/iulie-decembrie, 1956, p. 302-304; Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc* (v.n.25), p. 65-66.

<sup>33</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc* (v.n.25), p. 311.

<sup>34</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 135.

măiestrie, în prima decadă după revenirea sa în țară. În 1860, când încă nu împlinise 30 de ani, își expunea, cu maturitate și autoritate, profesiunea de credință orientată spre slujirea genului istoric, singurul în care un plastician își putea demonstra valoarea și utilitatea pentru țara sa. În articolul *Despre pictură*, publicat în acel an în „Revista Carpaților”, al cărui editor era literatul George Sion, Aman își arată preferința pentru compoziția istorică, de departe cea mai complexă și mai solicitantă, ce pune în inferioritate portretul – gen apreciat de publicul în general lipsit de educație și de gust – și, mai ales, peisajul, ce nu necesită, după părerea sa, o pregătire specială și, de aceea, se preta a fi abordat chiar și de femei (aici fiind sesizat misoginismul artistului care nu a acceptat fete la școala pe care o conducea): „Pictorii de portrete sânt cei mai numeroși, fiind și mai necesari: toată lumea dorește să-și aibă portretul. Dar toată lumea nu știe ce se cere unui portret; căci cei mai mulți pretind numai asemănarea. Cu toate astea, un portret poate să semene, și ca artă să fie o colivă sau o icoană. La un portret perfecționat se cere aerul, coloritul și atitudinea. (...) Sânt pictori indulgenți cari îndreptează defectele modelului: și nu fac rău când acele defecte nu pot lua din asemănare. (...)”

Dispensată de un studiu serios, pictura peisagiului este adesea îmbrățișată de dame și în adevăr ele o reproduc cu multă inteligență și simțământ. Istoria este genul cel mai dificil, la care se cere un studiu serios și universal.<sup>35</sup> Mai departe, artistul evocă galeriile de la Versailles unde un public numeros și entuziast vine duminică pentru a-și cunoaște istoria prin picturile maeștrilor vechi sau contemporani. Acest exemplu era un argument în favoarea constituirii unei colecții unde, după modelul demn de urmat al francezilor, românii ar putea admira subiecte inspirate din trecutul țării lor. Explică apoi laboriosul, extenuant, act de creație al plasticianului, de care prea puțini concetățeni erau conștienți și-i puteau aprecia seriozitatea și încheia prima parte a expunerii cu o clasificare a modului de tratare a subiectelor istorice: „A crea este una din dificultățile cele mai capitale pentru un artist. Nu-și poate cinea închipui câtă costă pe artist o creațiune, nu-și poate închipui gemetele inimei sale, agitatea creierilor și, temerea de critică, și entuziasmul succesului.

Istoria se poate trata în două genuri: generul mare și generul mic, după importanța subiectului. La subiecte mari se cere multă noblete și măiestrie figurilor, forță și expresiune mișcărilor, acțiune și variațiune în scenele tabloului, un subiect mic, câtă să se deosebească și să fie apreciat pentru maniera cu care este făcut, noutate, eleganță și interes.<sup>36</sup> Partea a doua a acestui studiu de introducere a cititorilor în principiile și genurile marii arte debutează cu un adevărat curs de istoria artei în care este făcută o prezentare a celor mai importante școli de pictură (italiană, germană, flamandă, franceză) și a maeștrilor Renașterii (Leonardo, Michelangelo, Rafael, Correggio, Giorgione, Titian). Acesta era preambulul la pledoaria sa pentru fondarea învățământului de specialitate în România unde existau talente încă nedescoperite și o disponibilitate nativă pentru arte, atât la nivelul creatorilor cât și al degustătorilor ce nu puteau beneficia de o galerie în care să figureze compoziții inspirate de faptele glorioase ale strămoșilor, rămase astfel necunoscute marelui public sau al elitelor, insuficient educate pentru a aprecia valorile naționale dar suficient de cosmopolite pentru a cunoaște istoria altor țări – aceasta și din cauza lipsei unei istorii românești scrisă de români. Aman considera, pe bună dreptate, că sosise și pentru români momentul să se afirme și să se înscrie în mișcarea europeană a plasticii – unde el deja își făcuse un loc meritat: „Când va veni oare și timpul acela fericit când istoria să prenumere și școala Română? Îmi place a crede că acel timp, deși în depărtare încă, însă va veni. Românul este predispus pentru arte ca și frații și de origină. Nu lipsește de câtă

<sup>35</sup> T. Aman, *Despre pictură*, în *Revista Carpaților*, an I, tom II, semestrul I, 1860, p. 233-234.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 235.



școala cari să-i dea implusiunea și mecanismul. Câtă pentru fantasiă și ardoare, el posedă îndestul. Dar impulsivitatea aceasta cum va căpăta-o fără mijloacele guvernului?

Artele sunt o sorgintă de muncă liberă și fără margine; o lege a umanității care scoate pe om din viața sălbatică și-l îndreptează pe calea civilizației. Publicul nostru nu cere de câtă a se lumina, și dorința sa ar căta să fie baza guvernului chemat la regenerarea României, și a o conduce la înflorirea și civilizația națiunilor de model. Trecutul nostru a avut bărbați, cari au glorificat România prin bravură și patriotism. Viitorul căta a se glorifica prin talente și virtuți. Acum mai mult de câtă tot-dea-una avem necesitatea a ne arăta în ochii Europei cu germeni de civilizație, singura armă de apărare în contra inamicilor noștri.

Să așteptăm dar cu răbdare acel timp în care un Louis XIV și un Charles Quint Român să facă a înflori artele și științele la noi; acel timp când pictorii Români să lase portretura și să întinză pânze mari pentru reprezentarea victoriilor trecute; acel timp când sculptorii să adorneze locurile publice cu statuile colosale ale bravilor Mircea, Mihai și Ștefan; acel timp când poezii încurajate, în loc de a face versuri pentru petrecerea publică sau susținerea lor să facă *Poeme* în care să facă nemuritoare bravurile strămoșilor noștri; acel timp când literarii români să ajungă a face un tezaur de știință din istoria Română căci din nenorocire căta cu rușine a mărturisi că încă nu avem o carte bine scrisă, pe care să o putem da în mâna unui june și să-i zicem: «eată istoria patriei tale!». Noi Românii, într-adevăr, mai bine cunoaștem istoria celorlalte popoare de câtă a noastră; dacă dorim a afla ceva despre trecutul nostru, suntem siliți să cetim o grămadă de fragmente întinse, sau să deschidem cărțile străinilor ca să descoperim un fapt istoric. (...) Atunci, numai atunci vom putea striga cu o adevărată mândrie: *Suntem Români!*”<sup>37</sup>

Timpul lui Aman chiar sosise și a putut să se afirme în mod plin. De-a lungul întregii sale cariere el a urmărit, în chip programatic, preceptele sintetizate în acest articol. El s-a evidențiat drept cel mai prolific și cel mai ilustru autor de compoziții inspirate de trecutul național. G. Oprescu afirma, pe bună dreptate, că „în tabloul istoric el este unic.”<sup>38</sup> Iar Vasile Florea, parafrazând un citat din Bălcescu, spune că „Aman nu va face (...) decât să illustreze «sfânta carte» unde se află înscrisă gloria străbună”<sup>39</sup> realizând astfel „un vast capitol de pictură istorică, cel mai consistent din arta românească”<sup>40</sup>. Pictura sa istorică, atât cea cu subiecte din contemporaneitate (Războiul Crimeii) cât și aceea în care ilustra veacurile trecute, putea sta, încă din epocă – la fel ca și astăzi –, cu cinste, alături de pânzele unor maeștri consacrați ai genului precum Horace Vernet, Isidore Pils, Adolphe Yvon, Joseph Louis Hippolyte Bellangé, Joseph Nicolas Robert-Fleury, Ernest Meissonier, Jan Matejko sau Vasili Surikov. Compozițiile sale *batailliste* – *Bătălia de la Oltenița*, *Bătălia de la Alma*, *Lupta de la Sevastopol*, *Bătălia românilor cu turcii pe Insula Sf. Gheorghe*, *Bătălia de la Plonin*, *Ștefan cel Mare căzând de pe cal în bătălia de la Scheia*, *Ștefan cel Mare și Aprodul Purice*, *Bătălia cu faclă a lui Vlad Țepeș*, *Izgonirea turcilor la Călugăreni* – sunt spectaculoase, alerte, veridice. Nu este de mirare că artistul a putut surprinde, cu atâta imediată, dramatismul înclăștării, pluriaxialitatea mișcării combatanților, varietatea expresiilor de cruzime, încrâncenare, groază și durere, de vreme ce a avut propria experiență de front în fața Sevastopolului, asistând la primele bombardamente ale aliaților franco-britanici asupra fortificațiilor rusești, relatate pe larg într-o scrisoare către fratele mai mare și principalul său confident, Alexandru. Ciocniri armate mai pictaseră și alții, înainte aveau să picteze și după el, ca rod al fanteziei, dar Aman a fost primul care s-a documentat pe front, a auzit bubuitul tunurilor și a simțit mirosul prafului de pușcă, a văzut răniți și muribunzi,

<sup>37</sup> Idem, semestrul II, 1860, p. 47-49.

<sup>38</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 103.

<sup>39</sup> Vasile Florea, *Theodor Aman*, București, 2010, p. 65.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 67.

având astfel motive întemeiate să-și arate mândria că avusese șansa să vadă, pe viu, desfășurarea unei lupte: „Cu toată oboseala, foamea și durerea de picioare, mă simțeam fericit totuși, căci eram singurul burghez <civil, n. A.S.I.> ce puteam să pătrund și să văd toate acestea. Ca artist am văzut lucruri pe care nu le voi mai vedea niciodată. Soldații ce se văd pe câmpurile de bătaie nu sunt aceiași ce se văd în oraș; plini de praf sau de noroi, ei nu sunt rași, sunt puțin hrăniți și așteaptă neconținut moartea, fără a cunoaște momentul, dar fiind totdeauna siguri de victorie. (...) Am văzut lucruri foarte întristătoare și de care nu poți să-ți dai seama decât numai când ai văzut pe sărmanii nenorociți suferind de rănilor primite și cari erau agățați câte doi pe un catâr, palizi de moarte, cu brațul sau piciorul luate de un obuz, unii fără cunoștință și într-o stare deplorabilă; cred că nu voi uita niciodată atitudinea lor pe când 'i conduceau la o ambulanță ce se găsea din dosul cartierului general, unde mă aflam atunci. (...)”<sup>41</sup>

Abia la 1877, câțiva artiști – Szathmari, Grigorescu, Mirea și Henția, ultimii doi erau chiar foști elevi ai lui Aman – au primit acreditare și un stipendiu în calitate de reporteri de front pentru a însoți trupele în campania din Bulgaria ce avea să aducă Independența României față de Imperiul Otoman. Dintre toți, doar Grigorescu a elaborat scene de luptă ireproșabile din punct de vedere al autenticității. Fără a putea să se alăture grupului din cauza sănătății sale precare, Aman va executa, totuși, desene în peniță cu scene de luptă și tipuri de militari ruși, unele dintre ele după fotografiile luate pe front de Franz Duschek<sup>42</sup>.

Pentru compozițiile cu subiect din istoria trecută a țării, Aman întreprinsese o serioasă documentație privind vestimentația, armamentul și fizionomiile domnitorilor români, ale luptătorilor pe care îi conduceau și ai oponenților osmanlâi. Aceasta o adunase la Bibliothèque Nationale din Paris în anii de studiu, la îndemnul lui Nicolae Bălcescu<sup>43</sup>, făcând copii după vechi gravuri. La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române încă se mai păstrează o suită de asemenea schițe în tuș cu tipuri specifice de războinici sau demnitari otomani, ale căror detalii de costum pot fi depistate în lucrările sale ulterioare (Fig. 5, 6). Ce-i drept, el își axează studiile pe epoca lui Mihai Viteazul și, de aceea, toate compozițiile plasate în timp mult înaintea vremurilor acestuia sunt tributare materialelor documentare provenind de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul următorului: aceleași tunici închise cu brandenburguri, aceleași cușme cu surguci, aceleași cizme moi și pantaloni mulați sunt purtate de personaje din pânzele *Arcașii lui Ștefan cel Mare*, *Ștefan cel Mare căzând de pe cal în bătălia de la Scheia* sau *Vlad Țepeș și solii turci*, identice acelor care apar în compozițiile din ciclul „Mihaiadei” sale, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*, *Mihai Viteazul primind solii turci cu daruri din partea sultanului* (fig. 7), *Mihai Viteazul contemplând capul lui Andrei Bathory*, *După bătălia de la Ruscuiuc*, *Bătălia de la Călugăreni* și *Intrarea lui Mihai Viteazul în București după bătălia de la Călugăreni* (cele din urmă fiind marile decoruri murale, lucrate în encaustică, din holul casei artistului). Pentru asemenea lucrări artistul nu se limita doar la còpiile făcute după materialul iconografic depistat în Cabinetul de Stampe al bibliotecii pariziene ci parcurgea și cronicile ori literatura de ficțiune istorică a vremii sale<sup>44</sup>, așa cum o arată notițele păstrate în arhiva sa<sup>45</sup> și chiar prezența celor patru volume ale publicației „Magazin istoric pentru Dacia” menționat în lista întocmită de

<sup>41</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență Aman S 9 (2)/CXCIV; Dr. C. I. Istrati, *op. cit.*, p. 19; Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Aman* (v.n.10), p. 18-19; Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și Războiul Crimeii* (v.n.10), p. 415.

<sup>42</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență (1877-1878)*, București, 2002, p. 135-137.

<sup>43</sup> F. Ion <Ion Frunzetti>, Mircea Popescu, *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, în SCIA, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1954, p. 99-100.

<sup>44</sup> Așa cum este cazul pânzelor *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*, *Ștefan cel Mare și Aprodul Purice* și *Moartea Lăpușneanului*, prima inspirată de poezia omonimă a lui Dimitrie Bolintineanu iar celelalte două de nuvelele *Aprodul Purice* și *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi.

<sup>45</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman, I Mss 12, Caiet cu extrase istorice.

văduva sa<sup>46</sup>. Mihai Ispir plasează, în chip admirabil, locul acestor pânze în opera artistului și în cadrul mai larg al plasticii naționale: „Cu Theodor Aman, pictura de istorie atinge, la noi, împlinirea. Maestru al scenelor bataiste, Aman știe să infuzeze compozițiilor sale o disciplină latentă (...) fără să uite că «aspectul unei bătălii deșteaptă în om toate patimile». (...) Tot cu Aman, însă, pictura istorică românească iese mai hotărât, deși nu întru totul, din zona ambianței clasiciste academice rămânând, totuși, în perimetrul artei oficiale. (...)»<sup>47</sup>



Fig. 5. Ienicer, tuș, BAR, C.S.



Fig. 6. Capigis (1581), Messenger turc (1576), tuș, BAR, C.S.

<sup>46</sup> Vezi nota 4.

<sup>47</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 78-79.



Fig. 7. Mihai Viteazul primind solii turci cu daruri din partea sultanului, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.

Tot rod al unei minuțioase documentații în care a apelat și la veteranii anului 1821, este reconstituirea portretului lui *Tudor Vladimirescu*, ale cărui trăsături au intrat în conștiința națională prin penelul și acul de gravură al lui Aman.<sup>48</sup>

Pe lângă marile picturi în ulei, Aman a reluat tematica istorică și în alte tehnici, precum acvaforte – de care se va atașa în 1871 și o va practica un deceniu<sup>49</sup> – și sculptura decorativă. Pentru blatul unei mese a executat, în 1870, efigiile în relief a șapte bravi și înțelepți conducători din trecutul țării – Traian, Decebal (Fig. 8, 9), Radu Negru, Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul și Matei Basarab (Fig. 10, 11); în partea de jos a dulapului monumental din atelier – prezentat la Expozițiunea Artiștilor în Viață din 1865 – a realizat două cartușe cu basoreliefuluri în care sunt surprinse scene de luptă din vremea lui Mihai Viteazul (într-unul apare chiar domnitorul în centrul imaginii) (Fig. 12), sub niște baldachine gotice sunt plasate, în chip de colonete angajate (ca la domurile medievale) o româncă și o orientală în costume tradiționale iar la coronament, de-o parte și de alta a unui ecuson, se află un soldat român și unul otoman ale căror halebarde, sprijinite pe umeri, se încrucișează la vârf (Fig. 13). Ecusonul cu o scenă de luptă între doi războinici în armuri, în centru, are, de-o parte și de alta, inițialele artistului, în caractere gotice, iar dedesubt este reprezentat Ordinul Medgidie, cu care fusese distins de sultan. Pentru efigiile mesei ca și pentru cartușele bufetului se păstrează schițele preliminare la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Lidia Brâncănu, *Tudor Vladimirescu, istoria unui celebru portret*, în *Magazin istoric*, nr. 2 (239)/februarie 1987, p. 36.

<sup>49</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10) p. 69-78; Mariana Vida, *Theodor Aman gravor*, București, 1993, p. 5, 13-14.

<sup>50</sup> BAR, Cabinetul de Stampe, DR 19 I/Aman 76 Mihai Viteazul călare; DR 19 I/Aman 85 Matei Basarab; DR 19 I/Aman 86 Ștefan cel Mare; DR 19 I/Aman 87 Mircea cel Bătrân; DR 19 I/Aman 126 Decebal.





Fig. 8. Decebal, Regele Dacilor, creion, BAR, C.S.



Fig. 9. Decebal, efigie sculptată pe blatul mesei, 1870, Muzeul Theodor Aman.



Fig. 10. Matei Basarab, creion, BAR, C.S.



Fig. 11. Matei Basarab, efigie sculptată pe blatul mesei, 1870, Muzeul Theodor Aman.

Avea perfectă dreptate Ulysse de Marsillac în caracterizare ce i-o făcea lui Aman în 1864, cu ocazia primei expoziții deschisă în București<sup>51</sup> ca o testare a interesului publicului pentru plastică și un preambul al Expozițiunilor Artiștilor în Viață ce aveau să fie inaugurate un an mai târziu: „Dragostea pentru Franța nu i-a alterat deloc d-lui Aman dragostea pentru România și, de asemenea, aceste două dragoste nu au nimic exclusiv în ele. Tânărul artist a consacrat câteva pagini remarcabile istoriei țării sale.”<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Prima expoziție a artiștilor din București (1864)*, în *București. Materiale de istorie și muzeografie*, vol. XIX/2005, p. 177-178.

<sup>52</sup> <Ulysse de Marsillac>, *Beaux Arts. Expositon de peinture à Bucarest*, în *La Voix de la Roumanie*, no. 10/26 Janvier 1864.





Fig. 12. Mihai Viteazul în luptă, cartuş sculptat în partea de jos a dulapului, 1865, Muzeul Theodor Aman.



Fig. 13. Soldat român și soldat otoman, detaliu de la coronamentul dulapului, 1865, Muzeul Theodor Aman.

Pe lângă tematica istorică, un alt subiect preferat pe care artistul îl va trata, cu intermitențe, întreaga viață, a fost cel oriental. Este ciudat cum un exeget din anii 50 nu sesiza valoarea acestei suite plină de culoare și de pitoresc pe care o includea în categoria „lucrărilor ne semnificative, alături de altele care idealizează realitatea sau o înfățișează superficial”<sup>53</sup>. De la *Baia turcească*, *Interior de serai* și *Teleleici în harem* – compoziții de mari dimensiuni din deceniul al șaptelea, întunecate și oarecum greoaie prin sentimentul de clausturare pe care îl degajă (Fig. 14) – la micile și strălucitoarele *Odalisce* din deceniile opt și nouă, fie ele cu mandolină (Fig. 16), cu narghilea și carte sau leneș trântite printre perne și covoare groase, se observă o constantă preocupare pentru descrierea mediului fascinant și învăluit în mister al chioșcurilor de la Apele Dulci sau de pe malurile asiatice ale Bosforului (Fig. 15).

<sup>53</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 111.



Fig. 14. Scenă de harem, creion, BAR, C.S.



Fig. 15. Două schițe orientale: Turque liseuse du cartes; Promenade sur le Bosfore, creion, BAR, C.S.

Fig. 16. Odaliscă cu mandolină, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.



Alexandra Beldescu făcea o clasificare secvențial-tipologică a acestor lucrări: baia, găteala, siesta, lectura, negustoria ambulantă, momentele muzicale și scena de gen din harem<sup>54</sup>. Aceste cadre cu interioare orientale erau amenajate în atelier cu ajutorul pieselor ce le colecționase artistul în timpul călătoriei sale la Stambul. Ele apar în multe alte compoziții, precum în *Regimul vechi* și în „portretele” pe care le face, la diverse date, atelierelor sale de la Paris sau din București, acolo fiind identificabile ciubucele și narghilelele, măsuța cu intarsii de sidef, o oglindă circulară cu mânerul și rama intarsiate, la fel, cu sidef, filigee de cafea, o pereche de meși din marochin galben și una de papuci din catifea vișinie, cu perluțe și broderii de fir, un fes cu lung ciucure de fir, fermenele și halate vârgate, iatagane și pistoale, majoritatea păstrându-se încă în Muzeul Theodor Aman. Foarte lejer lucrate, aparent niște schițe preliminare, ce păstrează nervul primei tușe și al inspirației de moment, sunt cele trei mici picturi pe lemn *Arab privind ulciorul spart*, *Arab curățându-și arma* și *Micul arab*. Prin această pasiune pentru subiectul oriental Aman se dovedește un romantic întârziat, foarte sincer atras de mirajul ținuturilor exotice, scăldate în lumina pe care i-o refuza maniera academistă a subiectelor istorice majore. Prin aceasta el se află bine plasat între orientaliștii europeni contemporani lui, Paul Delaroche, Benjamin Constant, Henry Regnault, Osman Hamdi Bey, Vasili Veresceaghin. Dar, față de orientaliștii europeni, în special francezi, pentru care evadarea în ținuturile răsăritene era marea aventură a vieții și forma supremă de debarasare de lecția clasicismului, la Aman – născut și crescut într-un mediu fanariot – modul de viață al acelei lumi, obiceiurile și vestimentația aferentă nu erau o noutate ci un loc comun. Chiar tatăl său, serdarul, era un fante al acelor vremuri, purtându-se

<sup>54</sup> Alexandra Beldescu, *Theodor Aman și Orientul*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 112.

după moda momentului și conform cinului dobândit, cu ișlic, anterior și giubea, cum îl prezenta Carol Wahlstein într-un portret. Pe lângă aceasta, la fel ca în scenele de luptă pentru care poseda propriul bagaj de impresii și schițe de front, acumulate pe viu, și în cazul picturilor cu odalisce, arabi și cadâne, el avea avantajul să cunoască Stambulul și populația de acolo astfel că se putea referi la amintiri vii atunci când, după ani, se apuca de o nouă pictură cu tematică orientală. La Aman, Orientul real se suprapunea peste Orientul interior.

Exceptând cele câteva compoziții *batailliste* unde apar osmanlâi înarmați și cu expresii feroase, majoritatea lucrărilor sale inspirate de mediul musulman nu au ca motiv central lumea aspră a bărbaților, fie ei beduini, spahii sau beșibuzuci, pașale sau califi – care populează, cu predilecție, pânzele măștrilor occidentali – ci aceea tristă, retrasă și stereotipă a languroaselor femei, trăitoare într-un spațiu secret, total necunoscut europenilor și de aceea cu atât mai incitant<sup>55</sup>; în consecință, reconstituirea acestei lumi pe pânză era produsă doar dintr-o imaginație bogată sau documentată prin lecturi rodite de fantezia autorilor. De altfel, multe dintre odalsicele pe care le-a pictat nu reprezintă tipuri somatice specific zonelor vizitate ci, mai degrabă, modele autohtone costumate. Pentru unele dintre ele i-a pozat chiar soția, Annetta.

Chiar dacă, în ierarhizarea genurilor plastice, Aman plasa portretul pe o treaptă inferioară scenelor istorice – mai ales atunci când, în execuția sa nu primau calitățile cromatice și investigarea psihologică a modelului a căror neglijare aveau drept rezultat „o colivă sau o icoană” – totuși, el a fost cel mai valoros portretist român de la 1857 și până în ultimul deceniu al secolului. Oprescu spunea că de la el a rămas „splendida galerie a tipurilor celor mai variate, redată cu o măiestrie care-l clasează în fruntea portrețiștilor noștri”<sup>56</sup>. În portretele de femei Aman a creat tipul de *grand dame Valaque*, prințesa sau boieroica de vîță veche dar modernă în mentalitate, aspect și comportament, elegantă, sobră, sigură pe sine, cu privire distantă, imperială deși nelipsită de o oarecare nostalgie și langurozitate – reminiscențe fanariote în ochii negri, profunzi. Nu ne referim aici la portretul oficial al *Doamnei Elena Cuza*, din 1863, destinat Azilului Elena Doamna, pentru a cărei execuție solicitase aprobarea domnească<sup>57</sup>. Mult mai elaborate și mai aprofundate din punct de vedere psihologic sunt cele pe care le-a realizat pentru membrii familiei pe care-i cunoștea cel mai bine. Chipul Aristiei, soția fratelui său mai mare, Alexandru Aman, l-a imortalizat adesea, cu evidentă afecțiune. Într-o pânză, datată 1856, în care și-a reprezentat cumnata se resimte lecția lui Ingres din portretele *Baroanei James de Rothschild* (1848) și al *Prințesei Pauline de Broglie* (1853)<sup>58</sup>, ambele capodopere ale genului, pe care le putuse vedea în timpul șederii la Paris. Cel din urmă, prezentat public la Expoziția Universală din 1855, l-a entuziasmat pe Théophile Gautier care i-a consacrat câteva rânduri pline de admirație<sup>59</sup>. Aristia Aman (Fig. 17) este îmbrăcată într-o rochie de bal, din mătase albastră, mai închisă ca tonalitate decât aceea a prințesei de Broglie, dar având o coafură similară, cu o cărare pe mijloc și cu o fundă albastră prinsă la spate dar, în locul penajului de marabu al nobilei franțuzoaice, paralel cu gâtul sculptural, atârna niște ghirlande fine, de culoare roșie. Șiragul de perle de la gât, broșa cu diamante de la decolteu și brățările complicate pot concura cu bijuteriile

<sup>55</sup> Carla Coco, *Secrets of the Harem*, New York, Paris, 1997, p. 12; Gérard-Georges Lemaire, *L'univers des orientalistes*, Paris, 2000, p. 142-145.

<sup>56</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 103.

<sup>57</sup> *La Voix de la Roumanie* Nr. 8/26 Fevrier 1863: „M. Th. Aman a adressé à la Princesse régnante la prière de lui permettre de faire son portrait pour l'offrir à l'Asile Hélène. Une telle demande honore tout à la fois l'homme et l'artiste; aussi S.A.S. a-t-elle daigné l'agréer avec la plus grande bienveillance.”

<sup>58</sup> Gary Tinterow, Philip Conisbee (editori), *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, New York, 1999, p. 414-423, 447-452; Gabriel Badea-Păun, *The Society Portrait. From David to Warhol*, New York, 2007, p. 74-75, 79-91.

<sup>59</sup> Gary Tinterow, Philip Conisbee (editori), *op. cit.*, p. 451; Gabriel Badea-Păun, *op. cit.*, p. 79.



Fig. 17. Aristia Aman, ulei pe pânză, 1856, Muzeul de Artă Craiova.



baroanei de Rothschild iar cerceii foarte lungi, din inflorescențe de diamant, îi întrec pe aceia mai modești ai doamnei de Broglie. Într-o mână ține un evantai strâns iar în cealaltă un delicat lornion cu ramă de aur. Umerii goi și brațele pline, marmoreene, se decupează pe fondul întunecat. O parte a chipului este absorbit în umbră, conferind o notă de mister frumoasei doamne. Un alt portret remarcabil este acela al Sevastiei Socolescu, sora mai mare a pictorului, executat în 1857 (Fig. 18). Prin poza monumentală, cu privirea blândă și aparent tristă, capul ușor aplecat în față, ca semn de mare amabilitate față de cei care o vor admira, doamna Socolescu este impunătoare. Poza este ușor de recunoscut tot într-o capodoperă a lui Ingres, *Doamna Paul-Sigisbert Moitessier*, din 1851<sup>60</sup>. Poartă tot rochie de seară, din catifea neagră, cu crinolină, având umerii și brațele dezgolate, fapt ce-i oferă artistului posibilitatea de a-și demonstra măiestria în jocul acromatismelor. Două fabuloase brățări îi strâng, grele, încheieturile iar un lung boa din blană neagră îi înconjoară făptură măreață. Prezența acestei etole de blană într-o pictură, mult înaintea portretului *Doamnei Pasca* de Leon Bonnat (1874) sau al *Catherinei Lorillard Wolfe* de Alexandre Cabanel (1876)<sup>61</sup> – ambii contemporani ai plasticianului român – ni-l relevă pe Aman ca pe un înnoitor al repertoriului de accesorii vestimentare fastuoase în portretul de societate. Într-o altă lucrare, trăsăturile Aristiei Aman, înveșmântată în negru și cu pălărie pe cap, se detașează pe un fundal de tapiserie cu nuanțe de ocru auriu și albastru deschis (Fig. 19). Este interesant de observat că șalul de dantelă de pe umeri este încheiat la piept cu un medalion în care se află fotografia soțului pentru că era la modă în acea vreme să porți o broșă sau un pandantiv cu chipul unei persoane adorate, fie ea în viață, fie defunctă.

Prin alegerea unor modele din marea portretistică a ilustrului Ingres, Aman își demonstrează, o dată în plus, modernitatea. Așa cum deja s-a precizat mai sus, până la el, portretul era genul preferat al protipendadei. Dar, modul de tratare era supus unei viziuni miniaturistice din cauză că aceia care onorau comenzile aparțineau generațiilor anterioare de plasticieni practicanți ai miniaturii. În marea lor majoritate paginate bust sau până la jumătate, aceste portrete revelau exclusiv elementele de reprezentare din care era eliminată orice încercare de investigare a psihologiei modelului. Astfel, ele apăreau ca niște redări plate, reci, ale unor chipuri fără viață interioară – sau chiar lipsite de viață! – dar bogate în detalii vestimentare și de statut social.

După marele număr de portrete rămase de la el, atât în muzee cât și în colecții particulare, și după modul de lucru, se vede că artistului îi făcea plăcere să se apropie de chipul uman, să descopere trăsăturile de caracter, să intre în dialog intim – și mut – cu modelul, după paginare și, astfel, să dea viață pânzei pe care îl immortalizase. Mama artistului, *Pepica Aman*, fratele *Alexandru Aman* și cumnata *Aristia, Iancu* și *Sevastia Socolescu*, *Ana Aman*, soția artistului, *Nicolae Racoviță*, *principesa Zoe Brâncoveanu*, *dr. Carol Davila* și soția sa, *Anica*, *generalul Manu*, *Doamna Fălcoianu*, *Femeia cu voaletă*, *Femeia cu evantai*, *Bărbatul cu fiica sa*, ca și o întreagă suită de chipuri a căror identitate s-a pierdut odată cu trecerea timpului, sunt pline de forță, au alură demnă, măreață chiar, monumentalizate prin poza aleasă, prin viziunea montantă, prin decuparea pe un fond neutru ce relevă lumina ce înnobilează fruntea, obrazul și mâinile. Nicolae Grigorescu, purtător al unei tehnici și al unei maniere noi, nu a practicat portretul cu aceeași ritmicitate ca Aman. Singurul care și-a depășit maestrul – și care nici nu și-a avut egal în pictura românească de la cumpăna de veacuri – a fost George Demetrescu Mirea, specializat în arta portretului la școala lui Carolus-Duran și aflându-și emulația alături de John Singer Sargent.

<sup>60</sup> Gary Tinterow, Philip Conisbee (editori), *op. cit.*, p. 426-441.

<sup>61</sup> Gabriel Badea-Păun, *op. cit.*, p. 106-109.



Fig. 18. Sevastia Socolescu, ulei pe pânză, 1857, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 19. Aristia Aman, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.

Peisajul și natura statică apar ca teme de sine stătătoare în a doua parte a carierei maestrului, atunci când tematica istorică își pierduse din însemnătate ca mijloc de luptă și de propagandă în favoarea idealurilor de unitate și independență ale țării ce-și găsisese, în sfârșit, calea pe care urma să se dezvolte. Și în această privință era un pionier pentru arta românească. În marile sale pânze cu scene de bătălie, peisajul era doar fundal al încleștării; la fel, viziunea de naturmortist asupra armelor, odoarelor și detaliilor de veșminte din lucrările cu tematică istorică, ce se desfășurau în interior, era doar un auxiliu pentru conferirea fastului aulic respectivelor cadre. După datările artistului, peisajul și natura statică încep să-l preocupe după jumătatea deceniului al optulea deși nici până atunci genul nu-i fusese străin, așa cum o arată o lucrare din anii de formare, *Peisaj din sudul Franței*, din 1851. Schițe pregătitoare, în creion sau peniță, denotă marea valoare a desenelor lui Aman (Fig. 20). Acuarelele lucrate în natură, pline de nervul primei impresii, au calități cromatice superioare unora dintre peisajele în ulei: prin câteva Pete, aplicate cu multă delicatețe, fără contur, sunt desemnați arborii, gardul viu, o balustradă, o statuie și banca pe care stau două personaje (Fig. 21). Vizite la țărmul Mării Negre, după ce Dobrogea fusese anexată teritoriului României în 1878, călătorii în străinătate sau vacanțe odihnitoare la Sinaia ori la țară îi oferă tot atâtea motive de peisajare: *Portul Constanța*, *La mare – Constanța*, *Corăbii în Portul Constanța*, *Canoniera Grivița* (Fig. 22), *Peisaj la Sinaia*, *În Cișmigiu*, *Pe malul Lacului Herăstrău*, *O vedere din Bughea*, *Pe terasă la Sinaia*. Această ultimă lucrare face legătura cu scenele de gen desfășurate în cadru natural sau rustic ce sunt abordate cam din aceeași perioadă. Multe dintre acestea au o mare încărcătură autobiografică – par a fi un jurnal în imagini al vieții liniștite și opulente pe care o ducea el și soția, înconjurați de rude, prieteni și admiratori. Curtea din spatele casei artistului, plină de flori și de verdeață, cu ronduri și alei îngrijite, sau curtea largă a conacului de la moșia familiei, erau spații ideale de petrecere a după-amiezilor toride ale verii: *Femei în grădină* (Fig. 23), *Casa pictorului*, *În grădina*



Fig. 20. Peisaj, tuș, BAR, C.S.



Fig. 21. Peisaj (personaje pe bancă, în parc), acuarelă, BAR, C.S.





Fig. 22. Canoniera Grivița (în portul Constanța), ulei pe lemn, Muzeul Theodor Aman.



Fig. 23. Femei în grădină, ulei pe lemn, Muzeul de Artă Craiova.



pictorului, *Siesta în grădină*, *Grădina casei pictorului*, *În grădină*, *Portița din grădină*, *Mică petrecere în grădină*, *Petrecere în familie*, *Vara la țară*, *Societate în curte*, *Lectură pe terasă*, *Călăreți*. Având o firească aplecare spre traiul rafinat, spre petrecerile de societate pe care le organiza în casa lui – serate, supeuri, onomastici, baluri costumate și concerte, pe care apoi le așterne cu penelul în mici tablouri de mare forță evocatoare – artistul devine cronicar monden al timpului și al lumii sale, înscriindu-se pe aceeași linie cu francezul James Jacques Joseph Tissot, cu belgianul Alfred Emile Léopold Stevens, cu italianul Giovanni Boldini, cu spaniolul Mariano Fortuny y Carbo și cu americanul William Merritt Chase<sup>62</sup>. Această mondenitate a lui Aman putea fi perceptibilă „ca un element de modernitate”<sup>63</sup>. Sunt de menționat în acest sens *La o serată*, *Bal costumat în atelier* sau micile compoziții intimiste cu doamne elegante care, în mediul agreabil și odihnitor al atelierului, croșetează, cântă la pian sau scriu epistole (*Femeie la pian*, *Femeie în interior*, *Femeie scriind*), joacă cărți ori își ghicesc viitorul (*Trei femei jucând cărți*, *Două femei dau în cărți*), citesc ori răsfoiesc reviste și albume (*Doamnă citind – femeie în vernil*, *Privind în album*, *Două femei privind în revistă*, *Femeie în albastru*), admiră o pânză proaspăt terminată (*Femeie privind un tablou pe șevalet*) sau se lasă pradă reveriilor (*Doamnă visătoare*, *După concert*, *Întoarcerea de la bal* – ambele portrete ale fiicei adoptive, Zoe Niculescu-Dorobanțu, devenită mai târziu soprana Zina de Norý). Pentru multe dintre aceste lucrări s-au păstrat schițele pregătitoare, în creion sau peniță; altele au fost tratate ca lucrări independente, în acuarelă sau guașă (Fig. 24)<sup>64</sup>.



Fig. 24. Femeie în interior, guașă și acuarelă,  
BAR, C.S.

<sup>62</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman, un poet al mondenității*, în *Arta*, nr. 7/1981, p. 11.

<sup>63</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 114.

<sup>64</sup> Cătălina Macovei, *Scena de gen în grafica lui Theodor Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 39-47.

Toate exală aceeași bucurie suscitată de motivul ușor, frivol chiar, în care artistul se simte neînhibat de seriozitatea temei. Vibrația muzicii, agitația unei petreceri, surpriza unei mascarade, eleganța alunecării pe gheață a patinatorilor sunt notate cu linii viguroase, pline de nerv (*Instrumentiști, Serată în atelier, Petrecere în interior, Scenă de petrecere, Scenă de salon, Recepție, Bal mascat, Pereche în costum de bal, Petrecere sub arbori, Patinatori*).

Nu ocolește nici umorul atunci când i se oferă posibilitatea să ridiculizeze galanteria din lumea mondenă: *Un curcan après la guerre* (Fig. 25) prezintă un vajnic dorobanț cochetând cu o doamnă de societate ce-l privește amuzată. Sclifosindu-se, umflându-și pieptul și cabrându-și picioarele la fel ca zburătoarea cu care era identificat prin porecla cazonă, militarul este transformat într-o caricatură a înaintașilor din oastea lui Mihai Viteazul a căror cucă împăunată o poartă.



Fig. 25. Un curcan après la guerre, tuș, BAR, C.S.

Contemporan cu impresionistii, cunoscându-le opera în timpul călătoriilor la Paris, când vizita expozițiile și se informa asupra vieții artistice din Orașul Luminilor, Aman nu a fost contaminat de impresionism, chiar dacă contactul cu operele de ultimă oră i-au adus o luminare a paletelor și părăsirea atelierului – unde visa și recrea vremurile trecute – pentru a întâlni și aprecia frumusețile naturii luxuriante. În vizitele sale prin expoziții își nota cele văzute, autori și titluri, uneori cu mici comentarii, într-un melanj original de franceză – nu totdeauna corect scrisă – și română. Astfel, în dreptul lui Monet și Pissaro menționează, sec, „impresionist”<sup>65</sup>. Este greu de tras de aici concluzia că nu i-ar fi apreciat ori că pictura lor nu îl mișca în vreun fel. Era vorba, poate, de o diferență de temperament și de convingeri în privința finalităților artei. Radu Ionescu remarca, cu justețe că: „(...) voluptatea evidentă de a

<sup>65</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman, I varia 1, f. 17: „Van Stein, țerani la masă în posturi forte variate/ Manet fame <sic> au chapeaux <sic> , buste/ Pissaro – impressioniste/ Monet, idem/ Dans le Pays-bas bien des choses remarquables/ des pastel <sic> tres reussis/ des tromp-oeuils etonnant <sic> / Stevens – un decalque sur verre – sujet (une visite)/ il font oser/ empater beaucoup/ les lumiers eabuches/ la font avec pas grand choses/ Zorn – Suede/ Grande Aquarelle/ Deux demoiselle <sic> habilles de rouge au chevalet les têtes fini et lumineuse, le reste ebauché/ Detti – un bal pe vapor (un bal a bord)/ guache-aquarelă mare pe pânză/ Domingo/ un interior soldați arcebusieri la o masă petrecându, miniatură cu ulei foarte reușită, maniera în acest tablou este largă și plină de detaliuri/ idem un pisoiu lângă o draperie jucându-se cu o roșă – peste tablou este pus un geam.”

picta natura bogată îl apropie, ca sentiment, de Pissaro, iar alegerea unghiului sub care privește colțul de grădină sau perspectiva molcomă a unei câmpii înflorate unduind sub orizont ni-l amintește pe Monet (*Jardin en fleurs* sau *Les coquelicots*) tematic și compozițional, nu însă ca tehnică picturală. (...) Pictate cu drag, cu dezlănțuită bucurie dusă până la voluptate, peisajele lui Aman, atât de puțin consemnate, înscriu o pagină importantă în pictura noastră. Prea obișnuit cu felul său de a lucra, Aman preia doar felul de a privi al înnoitorilor, subiectele lor, dar nu și tehnica acestora.”<sup>66</sup> Într-adevăr, el nu acceptă nonfinitul, nu se debarasează aproape niciodată de contur (nici chiar atunci când atacă suprafața direct în culoare, preferând să delimiteze spațiile fără a le lăsa absorbite în umbră sau în lumină), nu agreează tușele prea păstoase, așternute cu un relief dat de pensula lată, ci preferă cadrele miniaturale, pentru a folosi un penel subțire, aducând totul la același nivel și grad de finisare, și apoi vernisând suprafața picturii.

Opera pictată a lui Aman este stăpânită de dihotomia dintre aspirația sa către pânzele grandioase ca dimensiuni cărora le afecta compozițiile sale eroice inspirate din trecutul patriei și marea lejeritate pe care o simte și o are pe suprafețele reduse, în care aborda subiectele contemporane, ale vieții cotidiene, unde nu avea închistarea amănuntului și a reconstituirii ce-l urmărea în finisajul perfect al marilor tablouri. Efectul era exact invers decât își dorise artistul căci tocmai în mic pictura sa are mai multă monumentalitate și calitățile picturale capătă un plus de valoare.

Artistul nu era exclusivist în privința suportului. În 1887 decorează o lădiță de lemn cu peisaje și flori, menită a fi darul lui Petre Grădișteanu pentru logodnica sa, Elena. Făcuse o schiță pregătitoare pentru acest obiect și-i specificase finalitatea în legenda aferentă: „Cofretu oferit de Petre Grădișteanu fideanției sale la 1888” (Fig. 26). Schița se păstrează la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei. Pe acest mic obiect de uz curent (Fig. 27) – strâns, totuși, în niște garnituri din metal argintat – au fost concentrate mai multe dintre genurile în care el era neîntrecut: pe capac apare o horă țărănească, pe laturile mici, buchete de liliac și de trandafiri, la blatul din spate două ghirlande de flori între care a plasat dedicația iar pe blatul din față – de departe pictura cea mai realizată din toate – o duioasă compoziție cu un cuplu ce se plimbă, la braț, într-o grădină pe a cărei alee, în prim plan, stă un câțel (Fig. 28). Piesa se află în colecția Muzeului Județean de Istorie și Arheologie Prahova din Ploiești, fiind prima dată menționată de Barbu Brezianu<sup>67</sup>.

Interioarele de atelier, prezentate fie într-o viziune statică, proprie naturilor moarte, cu atenție pentru fiecare obiect care compune ambianța, fie în aceea de cronicar monden, interesat de evoluția unei petreceri sau serate muzicale sunt, de fapt, niște autoportrete spirituale. În acest fel, pictura devine un *memmento* al propriului eu, o biografie în linie și pată, un jurnal scris în tonuri strălucitoare sau întunecate, destinat să păstreze, peste ani, amintirea unor clipe de excepție. Ele îl reprezintă pe plastician în cel mai înalt grad în evoluția sa artistică și stilistică prin rafinamentul închegării interiorului ce constituia spațiul matrice în care trăia, visa și crea. În acest mediu somptuos, cu notă acuzat aulică menit a evidenția stirpea nobilă a creatorului, maestrul oficiază actul artistic, cu gesturi solemne, senioriale, așezat în fața șevaletului, cu spatele la invitații pe care pare a-i ignora tocmai pentru a le dovedi concentrarea și arderea interioară din timpul lucrului; oaspeții îl înconjoară, cu admirație și stimă. Atelierul era locul său cel mai drag și, de aceea, acolo și-a immortalizat trăsăturile în autoportrete pline de forță și demnitate – cadrul cunoscut, peretele tapetat, ramele aurită, lambriurile și mulurile neogotice ale canaturilor ușii se disting în fundal.

<sup>66</sup> Radu Ionescu, *Despre pictura și sculptura românească*, București, 2002, p. 17.

<sup>67</sup> B.B. [Barbu Brezianu], *Cîteva date despre Aman*, în *Arta plastică*, nr. 1/1965, p. 48.



Fig. 26. Cofret oferit de Petre Grădișteanu fideișiei sale la 1888 (sic), tuș, BAR, C.S.



Fig. 27. Lada Elenei P. Grădișteanu, 1887, ulei pe lemn, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Ploiești.



Fig. 28. Lada Elenei P. Grădișteanu, 1887, ulei pe lemn (detaliu), Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Ploiești.

Un cronicar de artă al deceniului al nouălea din secolul XX minimaliza, cu cinică detașare și lipsă de înțelegere pentru complexa personalitate a artistului, această ceremonie a lucrului sub privirea invitaților în atelierul construit după planuri proprii, cu finalitatea – în opinia autorului – de a-și impresiona și epata concetățenii: „Aman e un monden în înțelesul cel mai direct al termenului. (...) Este, de fapt, un om de lume care pictează. (...) Ajuns la plenitudinea autoexprimării, el edifică un templu, dedicat propriului cult. (...) Atelierul apare ca o extensie a personajului social și numeroasele imagini lăsate de artist cu privire la atelierul său nu diferă prin nimic de alte scene mondene surprinse/compuse de acesta. Spațiul fizic al atelierului și spațiul mental al imaginii converg spre aceeași senzație – a jocului de societate practicat de un boiernaș cu fire mai boemă.”<sup>68</sup>

Până la Aman, naturi statice nu fuseseră abordată în arta românească decât întâmplător, și fără a persevera asupra genului, de doi înaintași din generația anului revoluționar 1848, Ion Negulici și Constantin Daniel Rosenthal. De la ambii s-a păstrat doar câte o lucrare: *Natură statică cu mere și flori* de la primul și *Natură statică cu craniu și instrumente de fumat* (după tipul *Vanitas* din pictura neerlandeză de secol XVII) de la al doilea. Naturile statice sunt, pentru Theodor Aman, excelente exerciții de culoare și materialitate. Artistul nu se avântă în experimente de mărunțire a tușei și de divizionism, pe linia contemporanilor săi impresioniști, ci rămâne fidel unei redări fotografice a modelului. În unele dintre lucrări, unde stropii de apă de pe boabele de struguri sau sucul unei felii de pepene lucesc în lumină, se citește lecția micilor maeștri din Secolul de Aur al picturii olandeze. Pe lângă naturile statice în care sunt aranjate, inspirat, fructe sau flori (cu precădere liliac, trandafiri și, uneori, ghiocei), se disting câteva în care, alături de vase sunt așezate obiecte care definesc un portret sau chiar un autoportret. Așa este *Pomiera cu cireșe* (Fig. 29) unde, în prim plan este o scrumieră cu o țigaretă stinsă și o fotografie tip cabinet ce depășește marginea mesei, la fel ca mânerul de cuțite sau talgerele din picturile lui Willem Kalf sau Willem Claesz Heda. În aceeași lucrare apar, în plan secund, niște prețioase obiecte de porțelan chinezesc din colecția autorului. Într-o altă *Natură statică cu cireșe*, platoul cu fructe este așezat peste ziarul „Monitorul”, alături de un plic de scrisoare abia deschisă. Și tot un ziar – dar de data aceasta este vorba de „L'Indépendance Roumaine” – și fotografia unui copil apar în *Natura moartă cu căpșuni*. Lângă *Buchetul de liliac* se află o casetă de bijuterii, deschisă, o mânășă lungă, de bal, și două epistole peste care odihnește un condei de argint. Tot o pereche de mânuși de damă și câteva plicuri sunt aruncate, cu aparentă neglijență, într-un bol lângă care, printre trandafirii abia culeși, încă neașezați în vază, se ițește mânerul unui evantai, într-o altă *Natură statică*. Pe plicuri se vede scris numele și adresa artistului. Într-o altă *Natură statică cu flori*, artistul a inserat fotografia înrămată a fiicei sale adoptive purtând o pălărie în formă de paletă cu peneluri în chip de penaj, pe care însuși artistul o desenase pentru a-și găti odrasla la un bal costumat. Toate aceste compoziții aveau valoare mnemonică pentru autor și familia sa. Iar prelungirea realității prin metoda imagii în imagine, respectiv fotografia inclusă în tablou<sup>69</sup> era o noutate absolută în plastica națională. Aceasta îl apropia, din nou, de impresioniști: într-un portret al pictoriței Mary Cassatt făcut de prietenul ei Edgar Degas, modelul este prezentat ținând în mână câteva fotografii carte-de-vizită, resfirate ca niște cărți de joc, de la care pare că abia și-a ridicat ochii și i le arată interlocutorului.

Pe o coală de corespondență, purtând drept antet „Cabinetul Directorului Pinacotecei și Școlei de Belle-Arte”, datând dintr-a noua decadă a secolului al XIX-lea, artistul a schițat, în tuș negru, mai multe naturi statice cu flori sau platouri cu fructe și pahare de vin – desertul unei mese rafinate (Fig. 30).

<sup>68</sup> Călin Dan, *Theodor Aman în oraș și acasă*, în *Arta*, nr. 2/1986, p. 19.

<sup>69</sup> Cristian Velescu, *Natura statică românească din secolul al XIX-lea în contextul devenirii europene a genului (III)*, *Dialectica realism-academism*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu*, nr. 10/1988, p. 73.





Fig. 29. Pomieră cu cireșe, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.

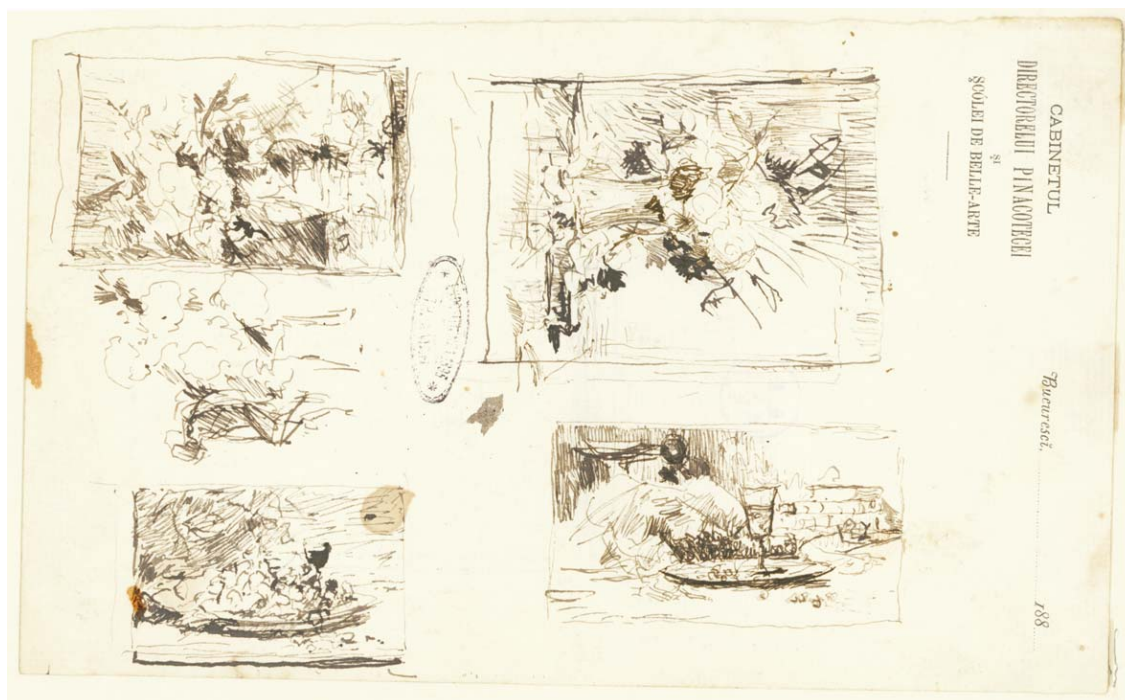


Fig. 30. Foaie de schițe cu naturi statice, tuș, BAR, C.S.

Prin numărul mare și varietatea naturilor statice se vede că ele deveniseră pentru maestrul Aman un gen predilect, alături de peisaj și compoziția intimistă. El a fost și în acest domeniu un deschizător de drum pentru generațiile viitoare între care s-au aflat artiști ce au excelat în acest gen, precum Constantin Stănișanu, Octav Băncilă și, la cumpăna veacurilor, Ștefan Luchian, care l-a dus la un *summum* de conciziune și expresivitate.

Pentru majoritatea lucrărilor artistul executa schițe preliminare, în creion sau tuș. Aman a fost unul dintre marii noștri desenatori și, cu certitudine, cel dintâi dotat și versat pentru aceasta tehnică. Un studiu despre desenele lui Aman este absolut necesar spre a le evidenția valoarea și forța expresivă, omogenitatea stilistică și varietatea tematică. Deși s-a scris destul de mult despre Aman în comparație cu alți artiști din secolul al XIX-lea cărora nu li s-a consacrat nici măcar un studiu monografic, totuși, opera sa nu este în totalitate cunoscută și analizată, iar desenul său este încă o pată albă în studiile de specialitate.

Tematica rurală apare tot în a doua parte a vieții. Este greu de spus dacă aceasta a apărut ca urmare a succeselor lui Grigorescu la Expozițiunea Artiștilor în Viață din 1870 sau la cea a Amicilor Bellelor Arte din 1873<sup>70</sup>. Oprescu afirmă că artistul „pictază țărani chiar mai înainte de reforma agrară”<sup>71</sup>. Aceasta înseamnă o perioadă anterioară anului 1864. Radu Ionescu găsește o altă explicație plauzibilă pentru interesul arătat de artist acestei tematici: „(...) Prin anii '60, sau imediat după, Aman a făcut o călătorie la Paris, deci a venit din nou în contact cu mediul artistic de acolo în care tematica țărănească (vezi Millet, Daubigny, Troyon și mai toți cei de la Barbizon) era în mare vogă”<sup>72</sup>. În nici una dintre lucrări, fie ele uleiuri, fie acvaforte, Aman nu abordează subiectul în chip militant, pentru a lua parte clasei obidite a țăranimii, așa cum încercau să evidențieze exegeții marxști ai anilor 50-60<sup>73</sup>. Subiectul rural nu era la el un „protest social”, cum se dorea a fi perceput în acea decadă a demascărilor dușmanilor poporului<sup>74</sup>. Nici chiar *Țăranul cu căciula în mână* nu era un obidit și un încrâncenat, așa cum era interpretată „cu mânie proletară” această imagine: „Protestul social și-a aflat exprimarea cea mai viguroasă în gravura *Țăranul cu căciula în mână*. Executată în 1875, la trei ani după împovăritoarea lege a învoielilor agricole, gravura înfățișează un pâlmaș ros de mizerie: sumanul e desfăcut, cămașa deschisă la gât, ȋtării rupte. Cu căciula în mână el privește pământul care nu-i al său. Căutătura aspră sugerează o ură mocnită, gata să izbucnească împotriva celui care i-a răpit bucata de pământ. E o prevestire a răscoalelor ce aveau să urmeze. Nu este lipsit de interes să subliniem că cele mai multe dintre lucrările sale cu tematică țărănească au fost executate în tehnica gravurii, tocmai pentru că acest gen oferea posibilitatea unei circulații mai largi. Th. Aman n-a putut surprinde însă în adâncime mizeria satelor, lăsându-se uneori atras de latura pitorească a lucrurilor, tratând mai convențional teme care, atent scrutate, s-ar fi dovedit de mare tensiune socială.”<sup>75</sup> Acel țăran nu privește pământul pentru că ochii săi caută, în gol, spre un virtual interlocutor în fața căruia și-a decoperit, cu umilință, capul. Era gestul firesc al oricărui sătean în fața stăpânului său a oricărui străin îmbrăcat în haine orășenești – sau „nemțești”, cum erau numite atunci de cei din popor. În suitele de fotografii etnografice ale lui Szathmari, K. F. Zipser sau C. Schäffer apar uneori asemenea tipuri în aceeași poză<sup>76</sup>. Aman folosea, în mod constant, fotografia drept model pentru acvafortele sale iar în albumele de fotografii pe care le posedă adunase multe asemenea imagini furnizate de artiștii fotografi menționați<sup>77</sup>. Nu ar fi imposibil ca *Țăranul cu căciula în mână* (Fig. 32) să fi fost, la origine, într-una dintre imaginile folosite de plastician ca sursă de inspirație, un țigan cerșetor: părul negru, în dezordine, carnația închisă la culoare, îmbrăcămintea jerpelită și gestul cu care își ține căciula amintesc de un asemenea tip selectat de Szathmari pentru portofoliul său de chipuri din popor (Fig. 31). Însă, în rândurile citate mai

<sup>70</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială...* (v.n.11), p. 127-128, 130, 136-137, 155, 159-160.

<sup>71</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 107.

<sup>72</sup> Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 15.

<sup>73</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.9), p. 7, 8; Ionel Jianu, Ion Frunzetti, *Maeștrii picturii românești în Muzeul de Artă al R.P.R.*, București, 1953, p. 5.

<sup>74</sup> Balcic Moșescu-Măciucă, *Theodor Aman*, București, 1961, p. 7.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografie und Folklore. Zur Ethnofotografie im Rumänien des 19. Jahrhunderts*, în *Fotogeschichte*, Jonas Verlag, Heft 103/2007, p. 47-60.

<sup>77</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și fotografia*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 124.

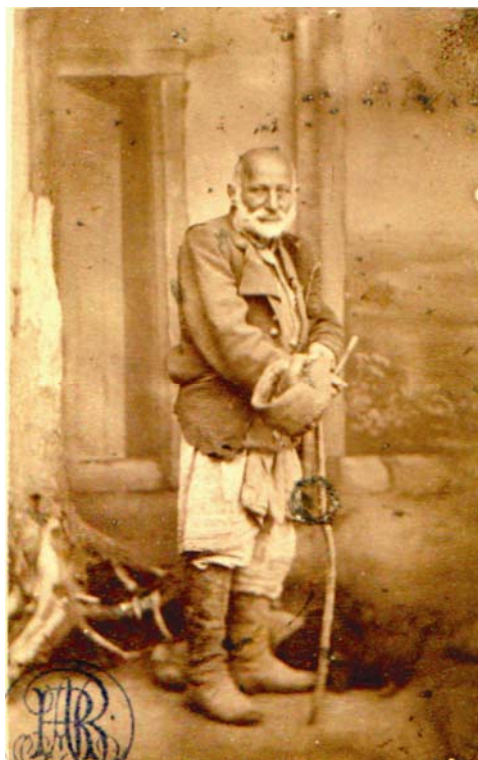


Fig. 31. Cerșetor țigan, fotografie de C. Szathmari, carte-de-vizită, BAR, C.S.



Fig. 32. Țăran cu căciula în mână, acvaforte, BAR, C.S.

sus, ignorându-se sursele de inspirație fotografică este subliniat, cu obstinație, că Aman ar fi perceput încrâncenarea săteanului și, apelând, în chip programatic, la gravură, o folosea ca pe o armă de luptă și mijloc de propagandă împotriva nedreptăților sociale, chiar dacă nu era capabil de o înțelegere profundă a acestor aspecte ale vieții claselor de jos, pe care prefera să le descrie în chip idilic. Este ciudat că și în lucrări mai recente se încearcă a fi evidențiată poziția sa de artist angajat, conștient de valoarea de manifest a operei de artă când, în realitate, aceasta nu aveau nimic în comun cu protestul social: „(...) Un alt obiectiv al revoluției <din 1848>, căruia el i-a acordat o atenție sporită, a fost emanciparea țăranului. (...) Orientarea progresistă de totdeauna a pictorului, au făcut ca el să arate, încă de tânăr, un viu interes zugrăvirii țăranului.”<sup>78</sup> Dar, prin felul în care abordează subiectele câmpenești este evident că obiectivul urmărit era acela al revelării hedonismului vieții de la țară. În cadrul operei sale, aceste lucrări par un divertisment necesar prin care reușea să se distanțeze de scenele de gen și de portretele cotidiene, majoritatea dominate de acromatisme. Era un fel de evadare, de întoarcere la natură, pentru a regăsi curățenia și puritatea, sinceritatea și naivitatea, bucuria simplă și voioșia sănătoasă a omului de la țară, nealterat de civilizația urbană, mult diferite de sofisticatele petreceri de salon cu care era el obișnuit și pe care, adesea, le prilejuia în atelier. Dar, de aici până la un real protest era o cale foarte lungă, iar opera sa era departe de o luare de poziție pe care se străduia să o evidențieze, tezist, critica „angajată și progresistă” ce s-a afirmat după luarea puterii de proletariat, în 1948.

În felul de tratare a subiectului depășise viziunea documentaristă a pictorilor peregrini în căutarea pitorescului și a specificului național, precum Szathmari, Volkens, Preziosi și Trenk. Aman descoperea culoarea locală și idilismul în țăranii adunați la hora întinsă duminică, în preajma cârciumii (*Horă la țară, Horă de peste Olt, Joc la țară, Hora de la Aninoasa, Brăulețul, După culesul viei*). Unele lucrări, cu țăranii tineri puși pe șotii, suguind cu codanele, le-a intitulat chiar *Glume de peste Olt* (Fig. 33). Mai toți sătenii pictați de el sunt curați și fercheși, ca în zi de sărbătoare (*Țărancă pe gânduri, Idilă rustică*) chiar dacă sunt, uneori – rar, ce-i drept – în plină activitate (*Țărancă torcând, În grâu, Fată cu ulciorul la fântână, Țărancă cu copaie pe cap, Cu furca-n prag* sau gravurile *Țărancă, După mure, Țărancă cu rață*). Țăranii lui arată viguroși, bine hrăniți și sănătoși, sunt surâzători, bine dispuși iar gospodăriile, atât cât se vede, sunt bine întreținute și denotă, dacă nu avuție, cel puțin bunăstare (*Curte țărănească, Curte la țară, Plecarea la câmp*). Murdăria, straiile rufoase și sărăcia abjectă nu sunt evidente decât în scenele cu țigani (*Doi țigani spoitori, Țigănuș cu cobza, Copil de țigan, Cap de țigancă* și în gravurile *Spoitorul, Ursarul, Țigancă cu ulcica, Țigănci din Pasărea, Ghicitoarea, Copil țigan lăutar, Mendiantii de Roumanie*). Excepție face frumoasa *Țigancă* cu șiragul de coral la gât, peste ia albă ca neaua, cu bariș înflorat și floare roșie la ureche, pozând mândră cu mâna în brâu, care pare a o prefigura pe delicata și melancolica *Safta florăreasa*, pictată de Luchian la peste două decenii după maestrul său.

Se apropie și de motivul carului cu boi pe care Grigorescu avea să îl ducă la perfecțiune și la maximă sinteză. Dar, atelajele sale nu au nici monumentalitatea și nici etericul acelora ale confratelui mai tânăr, ale căror contururi erau dizolvate de soarele după-amiezei, ce le aureola și le înmuia. La Aman, ce supune compoziția unei viziuni plonjante, vehicul și animale au aspect miniatural și se pierd în imensitatea câmpiei sau pe ulițele prăfuite, dogoritoare (*Plecarea la câmp* – Fig. 34, *Car cu boi în peisaj, Sat – car cu boi, Car cu boi, Căruțe la țară, Car cu butoaie*). Altele, încărcate cu enorme buți pentru vin, impresionează prin masivitatea lor de monștri ancestrali, deplasându-se, greoi și nesigur, prin nămeți (*Iarna, Iarna în pădure*). Acestea au ceva din mefianța cu care Modest Musorgski a sugerat, muzical, apropierea carului polonez în „Bidlo”, una dintre părțile compoziției „Tablouri dintr-o expoziție”.

<sup>78</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 79.





Fig. 33. Glume de peste Olt, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 34. Plecarea la camp, ulei pe lemn, Muzeul Theodor Aman.



Aman nu este singurul care descrie țăranimea română cu detașarea celui care nu-i bănuiește suferințele și împilările. În a doua parte a veacului al XIX-lea și până în primele decade ale următorului, nici unul dintre artiștii care au immortalizat viața de la țară, nici Grigorescu, nici Emanoil Panaiteanu-Bardasare, nici Sava Henția și nici Arthur Verona, nu au dat semne să sesizeze altceva decât mulțumire, voioșie, abundență și lipsă de griji. Idilismul era nota dominantă. Abia Luchian atinge, tangențial, tematica socială în pictura *La împărțitul porumbului* iar Octav Băncilă, cu aplomb, aduce pe pânză mânia și revolta anului 1907, apoi lumea satului mizer (chiar dacă „citatele” din literatura semănătoristă sunt mai evidente decât sursa de inspirație realistă)<sup>79</sup> pentru ca, mult mai târziu, Ressu și generația lui să revele tăria și stoicismul săteanului român, ce duce o viață aspră, înglodat în nevoi.

La Aman, această atitudine era firească pentru un artist de viță boierească. În unele lucrări, alăturarea dintre un domn în haine nemțești sau o societate elegantă și o slujnică în straie populare era tocmai modul autorului de a-și afirma poziția de clasă și statutul de stăpân ce-și onorează supușii prin prezența sa printre ei, adresându-le o întrebare amabilă, o vorbă de îmbărbătare sau o glumă ca în *Peisaj de vară la țară* (Fig. 35), *Societate în curte*, *Vara la țară* (Fig. 36). De fapt, Aman a fost și a rămas un boier întreaga sa viață știind să arate aceasta prin felul de a se purta, de a se îmbrăca, de a intra în comunicare cu lumea. Nu era lipistă de temei caracterizarea, poate puțin malițioasă și marcată de invidia pentru succesele maestrului, pe care i-o făcea un pictor interbelic de vremelnice vogă: „Era un boier care picta pentru boieri”<sup>80</sup>.

Într-o vreme de triumf al viziunii realist-socialiste și materialist-dialectice asupra creației artistice, când opera plasticienilor, morți sau vii, era măsurată cu un cântar ce trăgea numai spre mesajul social și spre militantism, fapt ce putea duce la scufundarea în dispreț și uitare sau la înălțarea pe poziții necuvenite a autorilor, memoria lui Aman a fost întinată de diverse interpretări totalmente defavorabile proteicei sale personalități și bogatei moșteniri culturale pe care o lăsase. Comparând, în chip nepotrivit, două teme lipsite de elemente comune exceptând, poate, plasarea într-un cadru natural – scena de gen și scena câmpenească – principalul exeget de la acea oră al artistului se pronunța, fără drept de apel: „Pe cât de triști și de plictisiți sunt oamenii în petrecerile de salon pictate de Theodor Aman, pe atât par de voioși și dornici de viață sătenii *Horelor* lui. Este un contrast izbitor între atmosfera decadentă a unora și optimismul robust al celorlalte. (...) De primele se apropie ca un observator sever, care înregistrează fidel dar fără lirism, lăsându-se uneori și copleșit de abundența detaliilor pe care le implică redarea decorului și fastului burghez. De lumea simplă a țăranilor însă, el se apropie cu dragoste, cu un sentiment de descătușare care îl ajută să imprime acestor imagini ceva din exuberanța voioasă a jocului popular.”<sup>81</sup> Același autor găsea cauza scăderilor și limitelor pe care le-ar fi avut opera artistului: „În aprecierea rolului și creației lui Aman, trebuie ținut seama și de faptul că el s-a format într-o epocă în care la noi clasa muncitoare încă nu începuse să se afirme. Cu toate că pictorul a sesizat o bună parte din racilele regimului sub care a trăit, de rolul muncitorimii în mersul înainte al istoriei el nu și-a dat seama. Lipsindu-i astfel reazemul principal al unei soluții, el n-a putut să depășească orizontul în care l-a întârmurit burghezia și să se sustragă influențelor ei.”<sup>82</sup> Ca reacție la aceste afirmații lipsite de fundament, G. Oprescu, prin prestanța sa de academician și de reputat istoric de artă, apără, cu temeritate, poziția de clasă a lui Aman criticând tendențiozitățile principalului biograf al artistului, care se arătase prea zelos în a înfiera burghezo-moșierimea al cărei exponent era chiar cel monografiat: „Unii istorici de artă din vremea noastră au încercat încă să vadă în opera lui Aman și ceea ce nu există și ceea ce, cu

<sup>79</sup> Ruxandra Dreptu, *Băncilă*, București, 1987, p. 26, 29-30.

<sup>80</sup> Tache Soroceanu, *Un boier pictor, Theodor Aman*, în *Ilustrațiunea Română*, nr. 25/14 iunie 1933.

<sup>81</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 100.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 110-111.



Fig. 35. Peisaj, vara la țară, ulei pe lemn, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 36. Vara la țară, ulei pe lemn, 1878, Muzeul de Artă Craiova.

siguranță, el nu putea pune: o critică acerbă a clasei din care făcea parte. Serbările familiale, mesele cu lăutari deveneau, pentru acei critici, satire la adresa clasei sociale în care s-a născut și a trăit Aman, în care-și avea rudele și prietenii. Asemenea exagerări, asemenea interpretări tendențioase mi se par dăunătoare istoriei. Cum își poate închipui cineva că Aman, în tablourile în care se reprezenta pe el și familia lui, în care nimic nu era de criticat nici în poză, nici în atitudinea persoanelor reprezentate, bărbați, femei, copii, în atmosfera caldă a unei zile de sărbătoare, să fi ales acele subiecte, tocmai pentru a stigmatiza pe cei reprezentați? (...) El n-a putut însă fi autorul unor tablouri satirice la adresa cercurilor sociale pe care le frecventa și cărora el însuși aparținea, nici întâmplător, ca un Balzac, încă mai puțin intenționat.”<sup>83</sup>

Desigur, monografiile editate în acea epocă trebuie citite cu rezerva cuvenită față de limbajul împănât cu extrase din materialele de propagandă ale partidului unic sau cu interpretări supuse ideologiei la zi, iar pe autori s-ar cere a-i ierta pentru aceste concesii făcute, în chip deliberat, în vederea publicării lucrării. Dar, unii dintre ei, care au prins schimbările survenite după 1990, ar fi avut destul timp până astăzi să-și revizuiască operele și să aducă rectificările și adăugirile necesare. Însă, din motive pe care le ignorăm, nu au făcut-o, lăsând a se perpetua, în chip inacceptabil, mesajul contaminat politic în acele lucrări de referință pentru istoria artei românești. O pertinentă analiză a exegezelor acelei perioade a fost publicată de o tânără cercetătoare în volumul *Centenar Theodor Aman 1991*, răscolind trecutul unora dintre autori și stârnind fulgerele altora<sup>84</sup>.

Exegeții marxiști pretindeau că importanța operei artistului a fost multă vreme nesocotită de istoriografia burgheză iar mesajul patriotic a fost trecut sub tăcere<sup>85</sup> sau, chiar și mai grav, că „burghezo-moșierimea de odinioară s-a străduit cu grijă să le ascundă <documente> sau chiar să le distrugă”<sup>86</sup>. Dar, la fel au procedat și respectivii istorici și critici de artă marxiști cu anumite aspecte ale operei artistului ca, de pildă, portretele domnești sau însemnele regalității, pe care le-au ignorat cu premeditare.

Cum ar fi putut să fie Aman un critic atât de acerb al principelui domnitor Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen de vreme ce i-a executat de câteva ori portretul, fie în ulei, fie în acvaforte?<sup>87</sup>

Domnitorul îl aprecia – ca dovadă stau comenzile princiare pe care le-a onorat artistul, precum și amintirea pe care i-o purta, peste ani, când maestrul trecuse demult în eternitate, așa cum îi relata suveranul lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, în 1908, când acesta îi prezentase *Catalogul Muzeului Aman* și cum își notase istoricul și muzeograful în memorii<sup>88</sup>.

<sup>83</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 107-108.

<sup>84</sup> Mihaela Rădulescu, *Politica și exegeza operei lui Theodor Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 151-154.

<sup>85</sup> Balcica Moșescu Măciucă, *op. cit.*, p. 5.

<sup>86</sup> Radu Bogdan, *Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic*, în SCIA, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1954, p. 223.

<sup>87</sup> La Muzeul Național de Artă se află un portret în ulei, datat 1868, bust, în medalion, nr. inv. 1258; la Muzeul Național Peleş se află portretul în ulei, datat 1868, figură întreagă, mărime naturală, nr. inv. 12060/ P. 597. Primul este, probabil, o lucrare preliminară acesteia, definitive, ce a fost destinată să decoreze galeria fondatorilor și binefăcătorilor Spitalului Pantelimon. Din aceea suită făceau parte portretele domnitorilor Grigore Ghica I, Grigore Ghica II și al principelui Carol I, fiind comandată de Eforia Spitalelor Civile (cf. BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman, I Acte 1-68, act 14, 37); un alt portret al principelui Carol I apare în marea compoziție *Constituantă*, din 1869, aflată la Muzeul Theodor Aman, inv. 3; sunt apoi două acvaforte din 1874 cu portretul domnitorului, bust spre dreapta, ce au folosit ca model o fotografie de Franz Duschek. Din aceste tiraje se păstrează mai multe exemplare atât la Muzeul Theodor Aman cât și la Muzeul Național de Artă și la Cabinetul de Stampe al BAR (cf. Mariana Vida, *op. cit.*, p. 12, 35-36).

<sup>88</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii I (1872-1910)*, Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb, București, 1991, p. 250: „Regele îmi spuse că Aman fusese însărcinat cu conceperea desenului noii decorații «Steaua României» <sic> și că îi era plăcut să se întrețină cu acest artist cu înfățișarea ca și conversația așa de interesante. (...)”

Carol I i-a vizitat atelierul atât în timpul vieții<sup>89</sup> cât și după deces, când văduva sa îl pregătea pentru a deveni muzeu și organiza expoziții cu intenție retrospectivă<sup>90</sup>. Artistul, la rândul său, își stima și își respecta patronul regal. Marea compoziție *Constituanta* a fost plătită din caseta personală a principelui, după cum informa presa<sup>91</sup> și cum dovedea chitanța<sup>92</sup> dată de artist la primirea sumei cuvenite muncii sale migăloase de a reuni pe pânză o sută nouăsprezece portrete ale participanților la acea ceremonie<sup>93</sup>, mulți dintre ei necunoscuți plasticianului și pentru care a trebuit să lucreze după fotografii<sup>94</sup>.

În 1881, Aman a făcut parte, alături de istoricii B. P. Hașdeu, Alexandru Odobescu și Grigore Tocilescu, din comisia instituită de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice pentru a stabili forma pe care urmau să o primească însemnele regalității<sup>95</sup>. După aceea, pictorul se însărcinează cu desenarea coroanei și sceptrului primului suveran al României; schița în tuș se păstrează la Muzeul Theodor Aman<sup>96</sup> (Fig. 37). Tot artistul va executa și schițele pentru ordinul „Coroana României” cu care, în 1889, va fi el însuși răsplătit, în grad de comandor<sup>97</sup>. Mulți ani după aceea când, suferind și împovărat de greutatea financiară, pictorul solicita printr-o petiție către minister o mărire de salariu, arăta situația incomparabil mai bună a artiștilor străini care aveau statut similar cu al său, invocând și desenele pentru însemnele regale ce nici măcar nu-i fuseseră remunerate: „(...) Postul de Director al Școlii de Belle Arte în ori ce altă țară este retribuit cu summe considerabile pe lângă care au și cele mai însemnate commande din partea guvernului – la noi nimic din toate astea, ba încă din contra, amu fostu însărcinatu a face dessemnul Corónei de oțelu a României – precum și cu decorațiunea purtându același nume și nu am priimit nici o recompensă pentru acesta.(...)”<sup>98</sup> În cortegiul Cărelor Simbolice pregătite a defila în ziua de 11 mai 1881, cu ocazia Serbărilor Încoronării, se afla și acela al fabricii de băuturi gazoase a cărui ornamentare fusese făcută după schițele lui Aman.<sup>99</sup> Astfel, directorul Școlii de Belle-Arte și al Pinacotecii își adusese din plin contribuția la fastul ceremoniilor de ridicare a României la rangul de regat. Făcuse o compoziție de mici dimensiuni, în acuarelă, reprezentând coroana de fier, de dimensiuni colosale, plasată pe o perină de catifea și străjuită de un marinar și un soldat de infanterie, ambii în uniforme de mare ținută (Fig. 38). Toate aceste dovezi combat, în chip irecuzabil, afirmația că Aman „disprețuia și ura dinastia”<sup>100</sup>. Ce-i drept, artistul a avut din când în când răbufniri, în cadru intim, familial, față de anumite situații care îl

<sup>89</sup> „Buletinul Instrucțiunii Publice”, Maiu și Iunie 1868, p. 151: „Sâmbătă 1 Iunie la 4 și jumătate ore după amăzi, M. S. Domnitorul însoțit de D. Ministru al culturii și instrucțiunii publice, vizită atelierul de pictură al D-lui Aman. (...)”.

<sup>90</sup> *Secolul XX*, no. 875/27 Aprilie 1902: „Duminică 21 Aprilie, la orele 11 dimineața, M.S. Regele împreună cu A.S. Regală Principele Ferdinand au bine-voit să viziteze expozițiunea postumă a operelor marelui nostru pictor Theodor Aman. Timp de o oră, Suveranul și Principele nostru moștenitor au cercetat cu un viu interes această frumoasă expozițiune și au admirat, îndeosebi, subiectele istorice. (...)”.

<sup>91</sup> *Cronica*, în *Pressa*, no. 131/17 Iuliu 1869: „Galeria noastră de tablouri din Bucuresci s'a înăvuit încăi cu un tablou ce represintă *Jurământul depus de Înălțimea Sea Domnul pe Constituțiune*, lucrat de D. Pictor Theodor Aman. Înălțimea Sea, în înalta solitudine ce are pentru belele-arte, a bine-voit a ajuta cu galbeni 500 din caseta sea privată în cumpărarea acestui tablou”.

<sup>92</sup> ANIC, Casa Regală, dosar 126/1869, fila 298: „Quitantă/ Amă priimită summa de galbeni cinci sute pentru tabloul ce represintă Giurământul I. S. Domnitorului Carol I pe Constituțiune de la Domnu Marchal allu Palatului și spre dovadă dau acesta sub a mea iscălitură./ Th. Aman/ 1869 Iulie 22.”

<sup>93</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Aman* (v.n.10), p. 50-51; BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Al. Tzigara-Samurcaș, IX varia 1, fila 9.

<sup>94</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și fotografia* (v.n.76), p. 120-122.

<sup>95</sup> ANIC, MCIP, dosar 3/1881, f. 2.

<sup>96</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și Coroana României*, în *Revista Arhivelor* 2/1997, p. 249-250; *Idem*, *Mișcarea artistică oficială* (v.n.11), p. 190-191; *Idem*, *Ceremoniile încoronării și resuscitarea interesului pentru pictura istorică în arta națională (1881)*, în *RI* nr. 3-4/ 2007, p. 260-262.

<sup>97</sup> *Idem*, *Theodor Aman și Coroana României* (v.n.95), p. 250.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> C. Bacalbașa, *Bucureștii de altădată*, București, 1927, vol. I, p. 262.

<sup>100</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 7.



Fig. 37. Sceptrul și coroana regală, tuș, 1881,  
Muzeul Theodor Aman.

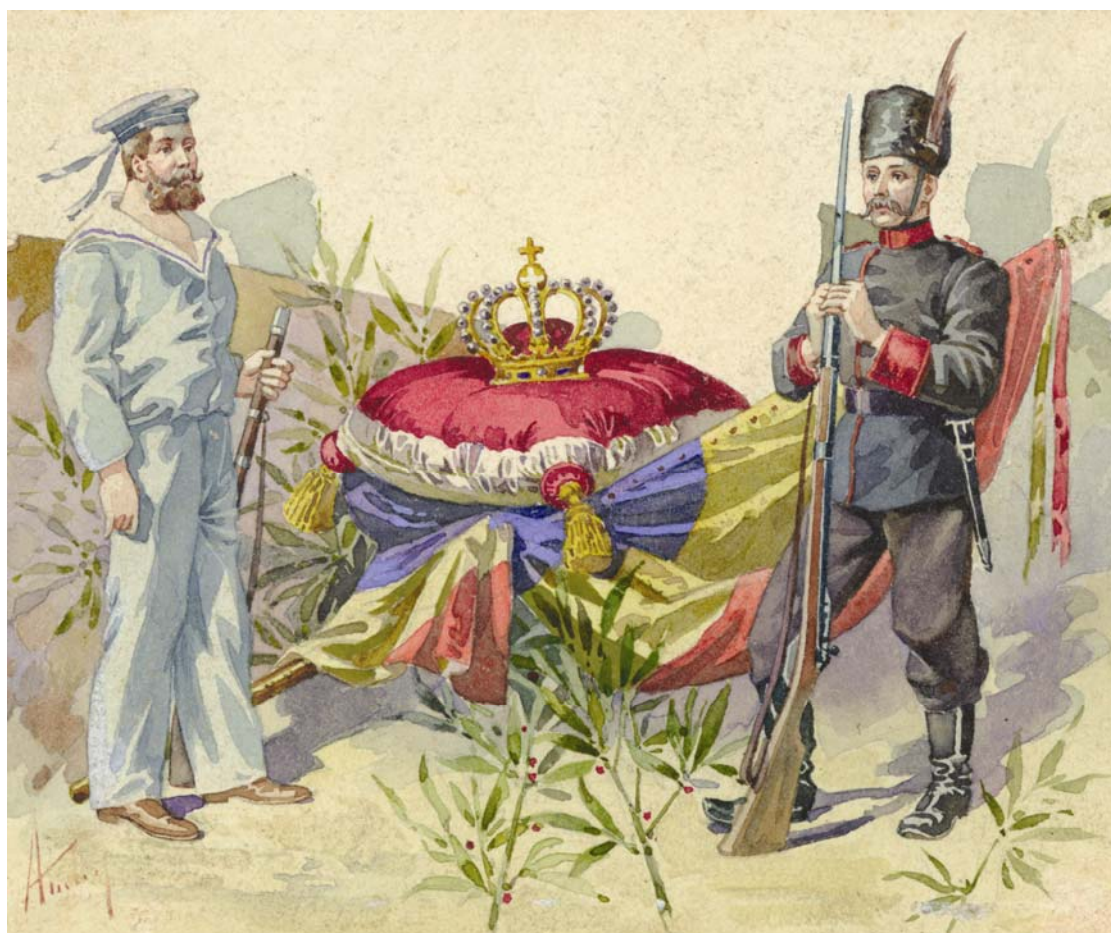


Fig. 38. De strajă la Coroana României, acuarelă, BAR, C.S.



priveau direct, legate de salariul modest, de nerecunoașterea meritelor depuse, de dezinteresul publicului pentru expoziții și de nivelul scăzut al achizițiilor – concretizate în epistole trimise fratelui său mai mare<sup>101</sup>. Dar aceasta era mult prea puțin pentru a constitui o atitudine militantă, deschis antimonarhică.

Față de toți ceilalți artiști conaționali, contemporani lui, Theodor Aman a fost singurul european. Stăpânea, la perfecție, toate genurile și tehnicile artei de șevalet, practica gravura și se descurca în artele decorative (sculptură în lemn, vitraliu, artă murală). Ar fi putut face oricând o carieră strălucită în Franța. Acolo era deja cunoscut datorită lucrărilor sale așa că, pe 25 iulie 1855, directorul publicației „La Revue historique”, Raincelin de Sergy, i se adresează artistului pentru a-l ruga să revizuiască și să completeze articolul ce-i fusese consacrat în acele pagini care aveau o largă difuzare, ajungând chiar până în India<sup>102</sup>. Absența lucrărilor sale de pe simezele Salonului din Paris era sesizată, așa cum îi scria amicului său, Alfred Fichel, în 1859: „Am asistat la deschiderea Expoziției înainte de a-ți răspunde la scrisoare. (...) Expoziția nu este, după mine, la fel de frumoasă ca ultima. De altfel, mai mulți maeștri nu au expus, precum Meissonier, Robert Fleury, Theodor Aman și alții; dar totdeauna sunt câteva tablouri frumoase.”<sup>103</sup> Era membru în Societatea Acvafortiștilor din anul 1875 și, în colecția acelei organizații se păstrează câteva gravuri ale sale<sup>104</sup>. El era „primul *peintre-graveur* român de anvergură”<sup>105</sup> făcând parte din aceeași distinsă familie cu Whistler, Corot și Pissaro. Artistul însuși își cunoștea foarte bine valoarea, insuficient apreciată și modest remunerată la el în țară, și era gata să se confrunte cu piața din străinătate. La finele anului 1890, Aman îi scria fiicei sale adoptive, Zoe – care debutase, cu succes, ca soprană, sub pseudonimul Zina de Norȳ, pe scenele Occidentale<sup>106</sup> și atunci se pregătea să plece în Anglia – rugând-o să se intereseze dacă operele sale pot fi prezentate publicului britanic: „(...) Cu mergerea pe la Londra ai putea arăta Tablourile mele, poate pentru Englezi să aibă oare care interes local. (...)”<sup>107</sup>. Poate în acea perioadă au ajuns cele 11 gravuri ale artistului în colecția lui John Meeson Parson din Londra care, ulterior, le-a donat Muzeului Victoria & Albert unde au fost identificate de neobositul cercetător Barbu Brezianu<sup>108</sup>.

Aman s-ar fi afirmat, cu ușurință, în orice capitală europeană. Dar nu a părăsit țara, în pofida dezamăgirilor încercate de atâtea ori în ultimii 10 ani de viață din cauza bugetului redus și a dificultăților pe care le întâmpina în administrarea Școlii de Belle-Arte, apoi din cauza salariului personal, subevaluat în raport cu valoarea și responsabilitatea sa de conducător al acelei instituții ca și a expozițiilor – unde, de altfel, nici nu a mai expus în manifestări colective începând cu anul 1874 pentru că a preferat să deschidă expoziții personale în propriul atelier<sup>109</sup> sau la sala de la Stavropoleos<sup>110</sup>. Grigorescu, fără a fi încadrat într-o funcție pedagogică sau administrativă, nu trecuse prin aceleași neplăceri și, totuși, fusese foarte hotărât să se expatrieze în 1881; deziluziile sale erau legate doar de indiferența generală a autorităților ca și a publicului local precum și de lipsa unei piețe de artă viabilă și de nivelul scăzut al achizițiilor.

---

<sup>101</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Portrete în istoria artei românești* (v.n.16), p. 77.

<sup>102</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență S 22/CXCV.

<sup>103</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență Aman S 13 (2)/CXCV.

<sup>104</sup> Mariana Vida, *op. cit.*, p. 7.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>106</sup> Periodicele locale anunțau, cu mândrie, succesele tinerei soprane, așa cum apare în *La Gazette de Roumanie*, No. 569/ 3/15 Septembre 1883: „Nous apprénons que Mme Zoé Nicolesco-Aman qui s'est vouée à la carrière théâtrale retournera prochainement à Milan où elle doit débiter à la Scala dans *Faust*. Nous ne doutons pas du succès de notre charmante compatriote.”

<sup>107</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență Aman S 11 (4)/CXCV.

<sup>108</sup> Barbu Brezianu, *Theodor Aman în scripte și scrisori*, în *Arta*, nr. 7/1981, p. 8, 9.

<sup>109</sup> Anunț al deschiderii expoziție, în atelierul lui Theodor Aman în *Pressa*, no. 6/10 Ianuarie 1876.

<sup>110</sup> Frédéric Damé, *Esposițiunea Aman*, în *Românulu*, 12 Maiu 1883, 15 Maiu 1883, 19 Maiu 1883.

În mod paradoxal, deși Aman a fost inițiator al învățământului artistic din Capitală și fondator al Școlii de Belle-Arte, el nu a creat școală și nu a avut epigoni, ca Grigorescu. Singurul pictor care i-a urmat drumul de portretist monden și autor de scene istorice și care, în anumite privințe, și-a depășit maestrul, a fost G. D. Mirea devenit, de altfel, și director al școlii de specialitate. Aman a fost respectat și stimat de elevi. În timpul directoratului său nu au existat fricțiuni și nemulțumiri, așa cum avea să se întâmple ulterior, sub C. I. Stăncescu. Ca profesor, a fost un excelent pedagog, care încuraja și susținea succesele învățăcelilor. Elevii îl adora pe maestrul lor și-l considerau un adevărat părinte. Chiar el se socotea astfel pentru ei, semnându-și scrisorile prin care le răspundea la epistole „al Dv. ca un părinte”. De sărbători sau de ziua de naștere, elevii îl felicitau ca pe o rudă apropiată – pe 17 februarie al anului 1891, cu ocazia onomasticii sale, Sf. Teodor Tiron, îi dăruiesc o paletă pe care au scris o frumoasă dedicație: „Maestrului Nostri/ TH. AMAN/ de dioa onomastică 1891/ Elevii/ Școlei de Belle-Arte”<sup>111</sup> (Fig. 39). Acest obiect prețios se păstrează în patrimoniul Muzeului Theodor Aman. Un absolvent al școlii pe care soarta l-a purtat în Statele Unite ale Americii unde a ajuns un reputat autor de monumente de for public, George Julian Zolnay, a păstrat toată viața, cu pioșenie, o fotografie a maestrului iubit<sup>112</sup> (Fig. 40), ce astăzi se află în fondul personal al sculptorului de la Arhivele de Artă Americană din Washington, D.C. Acest portret inedit, este reprodus acum pentru întâia dată.



Fig. 39. Paleta dăruită de elevii Școlii de Belle-Arte, 1891, Muzeul Theodor Aman.

De la întoarcerea sa în țară, în 1857, și până la moartea survenită în 1891, Theodor Aman a fost animatorul vieții artistice bucureștene. Iar, timp de mai bine de un deceniu, începând din 1864, a fost cel mai bine cotate artist român, cel mai des premiat și beneficiar al celor mai substanțiale achiziții pentru pinacotecile din București și Iași. El rămâne, totuși, o figură singulară și de excepție în arta românească a secolului al XIX-lea. În multe privințe un inovator, admirabil pedagog, teoretician judicios, personalitate de factură renașcentistă prin multiplele sale pasiuni și aplicații artistice (pe lângă cele plastice, în care era stăpân absolut

<sup>111</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc...* (v.n.25), p. 317.

<sup>112</sup> Idem, *Amintirile sculptorului George Julian Zolnay despre primirile sale la Curtea Regală a României*, în Adina Rențea, Mariana Lazăr, Mădălina Nițlea (coordonatori), *Colocviul național de istorie, istoria artei decorative și conservare-restaurare*, Muzeul Național Cotroceni, edițiile a XIV-a și a XV-a/ 2009-2010, București, 2011, vol. I, p. 139.

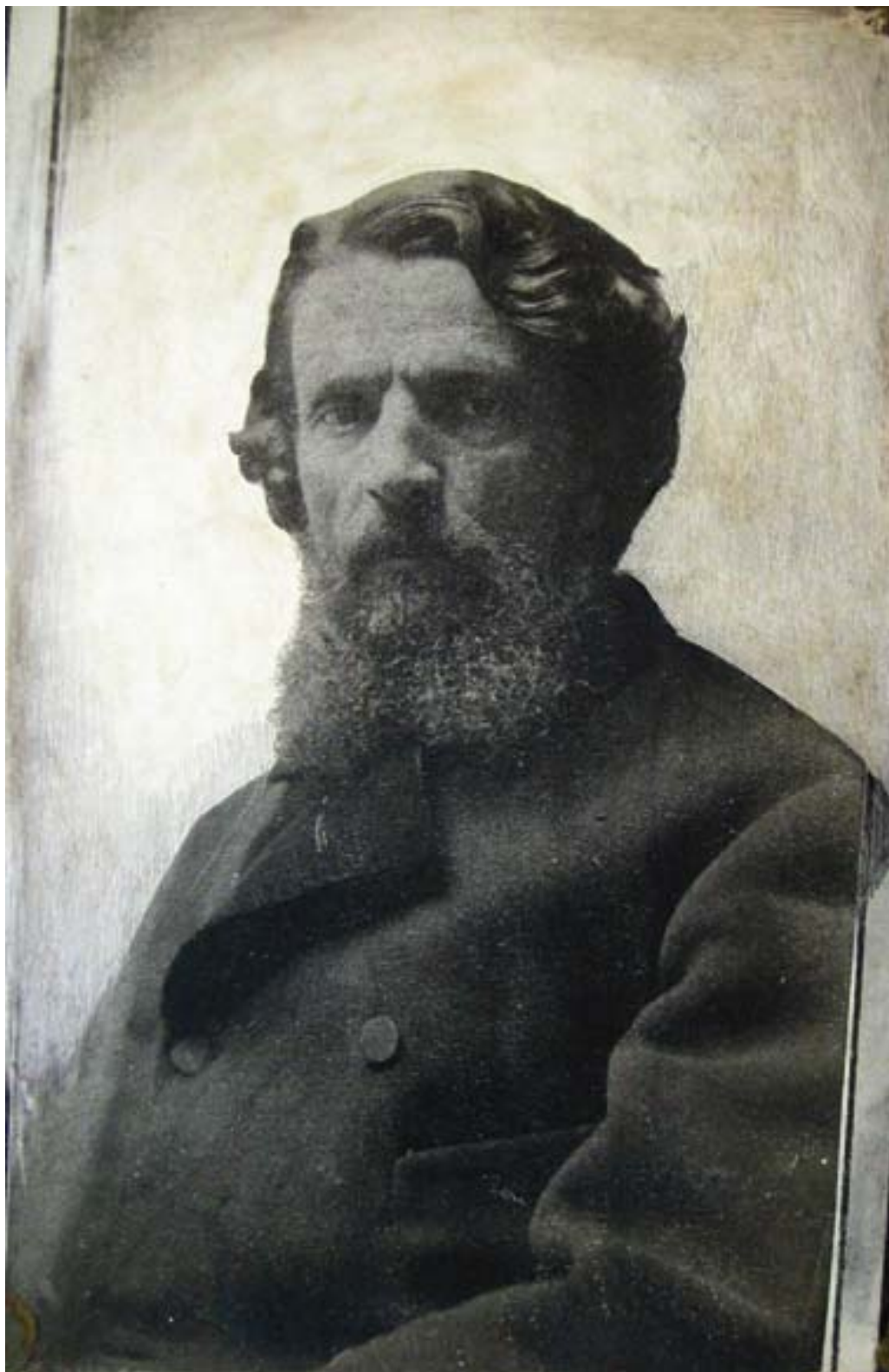


Fig. 40. Theodor Aman, fotografie, Fondul George Julian Zolnay, 1899-1992, Arhiva de Artă Americană, Smithsonian Institution, Washington, DC.

pe mai multe tehnici – pictură de șevalet și monumentală, în acuarelă, ulei și encaustică, desen, gravură, sculptură decorativă – și genuri – portret, peisaj, natură statică, scenă de gen și compoziție istorică – se pricepea și la poezie și muzică, fiind un dotat violoncelist și organizator de concerte de înaltă ținută în atelier), Theodor Aman a fost, prin excelență, primul artist modern în ținuturile românești.

De aceea, se cuvine să-i aducem Maestrului Theodor Aman un prinos de recunoștință pentru proteica sa activitate organizatorică și pentru opera de artă aflată sub semnul modernismului.





# HANS MAKART (1840-1884) AND VIENNA. THE INFLUENCE OF PHOTOGRAPHY ON THE PAINTER'S WORK

by UWE SCHÖGL

## **Abstract**

Hans Makart was already renowned during his lifetime as one of the leading painters of Historicism in Vienna. With his special style and stage and productions of festive processions he created what is known nowadays as „Makart style”.

So far it has been almost unknown that Makart based his painting on photography as a congenial source of inspiration for his pictures. He used photography in many different ways. On the one hand he planned designs by painting over reproduced photographs, on the other hand he was inspired by photographs (e.g. of the Egyptian women) for the composition of pictures. Like many of his colleague artists he did not admit the importance of photography for his paintings throughout his life.

**Keywords:** Historicism, painting, photography, Makart style.

Today, Hans Makart's significance as the most important painter of Historicism is unquestioned. However, in his monumental paintings, Makart glorified colour and naturalness in a way that broke free of the restraints of this style and followed the path leading to modernity. The Renaissance historical pageant that Makart organised for the silver wedding anniversary of the Imperial couple (Franz Joseph and Elisabeth) on 24 July 1879, and in which thousands of Viennese citizens took part, was the highlight of his career. From that time on, he could be assured of receiving great attention and his stagings, which became known as the „Makart style”, were exemplary for Vienna at the end of the 19th century.

Hans Makart was a painter who found a congenial source of inspiration for the pictures he created in photography. He established a variety of links to photography in his paintings, especially in his sketches<sup>1</sup>. From the mid-nineteenth century onward a number of artists – including, for example, the Realists Gustave Courbet, Wilhelm Leibl, Franz von Lenbach, and others as well as, subsequently, the Impressionists such as Edgar Degas, Max Liebermann, and Max Slevogt – open-mindedly accepted the optical conditions of the photographic image. Only the manner of their impact and the way they were incorporated into the work process varied, as did the readiness of the individual artists to openly name their photographic sources and sources of inspiration<sup>2</sup>. At the time the factor of photography

---

<sup>1</sup> This contribution is the first to investigate the connections between photography and Makart's painting on the basis of the sources and investigations into his painting technique. The essay is an expanded version of the original that was published on the occasion of the exhibition: “Hans Makart – Maler der Sinne (Painter of the Senses)” in the Österreichische Galerie Belvedere, Vienna 9 June – 9 October 2011 in the publication of the same name (see note 21).

<sup>2</sup> An admirable account of this subject was provided for the first time in: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, “Zur Vor- und Frühgeschichte der Photographie in ihrem Verhältnis zur Malerei”, in: Erika Billeter (ed.), *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute* (exhibition catalogue., Kunsthaus Zürich, Bern 1977, pp. 8-14.

in designing paintings was regarded as problematic and the mechanical, apparatus-bound picture technique was seen as aesthetically inferior to the genius of the artist.

This essay aims to explore the question of the importance Hans Makart attached to photography as a medium and how it influenced his pictorial processes as an artist. In the examples discussed below the focus will be on the photo-historical aspect and comparisons will be made with works of the time within the European context.

As regards sources, Makart's use of photography can be divided into three areas: his (artistic) sketches, into which he pasted photographic reproductions; the photographic staging of his own person and his studios; and his collection of photographs, which served him as source of inspiration and which is recorded in the auction of his estate in 1885<sup>3</sup>.

## REPRODUCTION PHOTOGRAPHY IN THE ARTISTIC DESIGN PROCESS

Makart's first presentation to a wider public was in 1868 in Munich with *Moderne Amoretten* (Modern Cupids) and *Pest in Florenz* (The Plague in Florence). These works made him a celebrated young artist overnight, a fact that was due to the freedom he demonstrated in the choice of subject and manner of execution, but above all to the cherubs in the *Cupids*, shown as ambiguous child-woman creatures. Although he had no order from a customer, Makart developed fanciful architectural views in the three-parts of each cycle, into which for the first time he pasted photographic reproductions from his own works before completely overpainting them<sup>4</sup>. The photograph served as a technical aid to expedite the painting process by dispensing with a "second underdrawing"<sup>5</sup>; it formed a part of the genesis of the work and was made invisible by overpainting<sup>6</sup>. Makart modified his approach in the variant of the preparatory sketch used for *Einzug Karls V. in Antwerpen* (The Entry of Emperor Charles V into Antwerp) in 1875. Here he did not use a photograph as the base for his painting, but adopted a photomechanical reproduction technique on paper<sup>7</sup>, which produced the vague outline of an underdrawing and was then mounted on canvas. The painterly execution in grisaille is amorphous, having been painted partly using broad brushstrokes and partly in precise detail. It is unclear here why Makart uses a photomechanical reproduction method here without availing himself of its possibilities for altering sizes or for the production of duplicates<sup>8</sup>.

This suffusion of media was continued by Makart in his architectural vision of the *Gotische Grabkirche St. Michael* (Gothic Burial Church of St. Michael) of 1883 (Fig. 1).

---

<sup>3</sup> A. Streit (ed.), *Katalog des Künstlerischen Nachlasses und der Kunst- und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart*, Wien 1885. In the "XIth department" some 2,500 photographs were listed, reproduction photographs as well as original photos of animals, models, and landscapes. Makart's photo collection was modest compared with Franz von Lenbach's photo archive, which contained some 13,000 pictures.

<sup>4</sup> The measurements of the photographs for *Moderne Amoretten* (Modern Cupids) from left to right are 27 x 42 cm, 49 x 28 cm and 27 x 43 cm; those for the *Pest in Florenz* (The Plague in Florence) are 19.6 x 40.4 cm, 19.5 x 40.2 cm and 19.7 x 40.4 cm. Thanks to the investigations into Makart's painting techniques in March of 2011 by Dr. Manfred Schreiner, Akademie der bildenden Künste, Vienna, in *The Modernen Amoretten*, a silver emulsion photograph (for example an albumin print) can be rejected, but this does not preclude the possibility of other photographic processes, which could be specified through further investigation.

<sup>5</sup> Renata Mikula, "Fotografie", in: Makart (exhibition catalogue, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972), Stuttgart (2<sup>nd</sup> ed.) 1972, pp. 212–17.

<sup>6</sup> The reference to the "thinly layered" overpainting must be corrected here, see: Erich Marx, Peter Laub (ed.), *Hans Makart 1840-1884* (exhibition catalogue, Salzburg Museum, Salzburg 2007), Salzburg, 2007, p. 220.

<sup>7</sup> The technique here is presumably "photogravure" or "light printing." This assumption is subject to an analysis of the painting technique.

<sup>8</sup> That Makart used photographic techniques to produce duplicates of his paintings (as did Franz von Lenbach) is not proven, contrary to previous assumptions (see Renata Mikula, "Fotografie", in: Makart (exhibition catalogue, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1972), Stuttgart (2<sup>nd</sup> ed.), 1972, p. 213).

This sketch can be counted among Makart's large-scale architecture fantasies, which occupied him during the last months of his life despite the lack of a specific commission. He mounted a reproduction photograph measuring 28.5 by 23 centimeters into the design for the façade of the *Grabkirche* (Fig. 2). In spite of the small format in relation to the size of the overall design, measuring 3.43 by 1.59 meters, in terms of its media impact the photograph is the equal of the painting: it is mounted into the sketch as an independent architectural detail (frieze relief) and, within the context of the content, depicts Christ's Descent from the Cross.



Fig. 1. Hans Makart, *Gothic Burial Church of St. Michael, Tower Façade*, 1883, Belvedere, Vienna.



Fig. 2. Reproduction photograph of Rogier van der Weyden, *The Descent from the Cross* (c. 1435–40). Detail from Hans Makart, *Gothic Burial Church of St. Michael, Tower Façade*, 1883, Belvedere, Wien.

Here Makart chose a reproduction photograph of Rogier van der Weyden's *Kreuzabnahme* (*The Descent from the Cross*, ca. 1435–40) – one of the artist's main works in the Museo del Prado in Madrid. In terms of content the motif is thus appropriate to the funereal iconography. But the photographic reproduction is forced into a medial ambiguity: through the pale yellow varnish and partial overpainting in shades of ochre, the photographic design forms are reduced and integrated into the overall picture context<sup>9</sup>. At the same time, however, the photo remains visible as a quotation in the collage-like effect. The picture title "VAN DER WEIDEN. 160. La descente de la croix. (au Musée de Prado)" is an important indication of this fact.

From the mid-nineteenth century the art-loving public was familiar with photographic reproductions of famous paintings from major European collections in the form of so-called "gallery works"<sup>10</sup>. Album collections of the main works of European art history could be found in large numbers in the auction of Makart's estate in 1885. Photographic reproduction was greatly prized by artists, especially when the albums contained collections of their own works. They could use them to compete for better market placement and a greater reputation, a competition also fought by means of the size of the reproduction formats<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> That overpainting the photographs increased the color contrasts and the three-dimensional effect contradicts the theory of a grisaille-photographic context in Makart's work (see: Thomas Zaunschirm, "Der Sieg des Lichts – Bemerkungen zu Makarts Kolorit", in: *Alte und Moderne Kunst*, vol. 21, no. 147, Innsbruck, 1976, pp. 1-7).

<sup>10</sup> The principal publishers of art reproductions were Seemann in Leipzig, the Alinari brothers in Florence (from 1854), and the publishers Hanfstaengl in Munich. Petra Roettig, "Das verwilderte Auge". Über Fotografie und Bildarchive in der Kunstwissenschaft, in: Matthias Bruhn (ed.), *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*. Weimar 2000, p. 68f.

<sup>11</sup> Feuerbach complains in a letter to his mother dated 1 September 1872 that "by comparison Makart's photographs...vastly surpass ours in style and equipment," in: G. J. Kern/ Hermann Uhde-Bernays, *Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter*, 2. Bd. Berlin, 1911, p. 267.

Another example of mixing the media of photography and painting can be seen in the profile design for a royal residence, one of the *Entwürfe für einen Palast* (Sketches for a palace) of 1883. This architectural vision was tackled without a specific commission and is presented on a massive scale and in color. Conceptually it resembles a book of sketches; in the top right-hand area of the picture the layout plan of the complex is mounted onto the canvas in the form of a photomechanical reproduction and then covered with delicate layers of paint (Fig. 2). Here the photographic medium is visible, analogous to the design for the *Grabkirche*, and is integrated into the painterly design process as an equally valid component.



Fig. 3. Hans Makart, Ground plan. Detail from *Sketch for a palace*.  
Rear face and ground plan, 1883, Belvedere, Vienna.

For Makart, the photographic reproduction process was a welcome aid to speed up and develop his painterly processes. But the reproduction photographs incorporated as an accurate reproductive element into the architectural visions of his later years retain an autonomy in terms of both content and form. Makart was very familiar with the pictorial process of photocollage; it was also highly prized by upper class and aristocratic members of society, especially in the form of photo albums<sup>12</sup>. Usually produced in photographic establishments and sold worldwide, these collages permitted the simulation of events that had never taken place (for example family gatherings) or could represent the overpainting of content (caricature) in the form of photomontages<sup>13</sup>. The alternation between photographic and painterly effect was specific to this variation of collage, and visually speaking was public property. For Makart the visible use of photography was not a problem, either

<sup>12</sup> A first comprehensive exhibition on the subject of these collages can be found in: Elizabeth Siegel (ed.), *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* (exhibition catalogue, The Art Institute of Chicago 2009/2010), Chicago, 2009.

<sup>13</sup> The Hanfstaengl art-publishing company in Munich was renowned worldwide for early photomontages (after 1858). Heinz Gebhardt (ed.), *Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie* (exhibition catalogue, Münchner Stadtmuseum, München, 1984), München, 1984, p. 184f.



formally or aesthetically. In the case of Franz von Lenbach's paintings, in contrast, the photographic element always remained invisible<sup>14</sup>.

In utilizing an ambiguity of medium in terms of form and content, Makart thus made innovative and open structures of image and media possible. He consciously integrated the character of the various media into the planning of the artistic process, in which the sketch-like element and the alternation between "meticulous love of ornamentation" and "artistic generosity" were important design factors<sup>15</sup>. The design principle of ambiguity seems here to become a key aspect of Makart's creative art.

## EGYPT AND PHOTOGRAPHIC INSPIRATION

Makart and Lenbach arrived in Cairo in November 1875 – together with other artist friends – at the start of a trip to Egypt that was to last for several months. The unusual undertaking involved no competitive pressure<sup>16</sup> and was planned as a sort of business trip, because public interest in "Oriental painting" was considerable and the market value of such paintings had become a good source of income for the artists. Leopold Carl Müller, who was already on site, arranged accommodation in Musafirkhana Palace, a guesthouse that the viceroy placed at the artists' disposal and that could also be used as a studio. "Makart has been working very hard; he has painted eight pictures here, all of them enormous," wrote Müller. He was impressed by Makart's productivity and business acumen, for he had "already earned 10,000 guilders in Cairo"<sup>17</sup>.

Makart's friend Carl Rudolf Huber had joined the party not only as a painter, but also as a photographer. He took a large number of photos including snapshots that show the group of artists in a relaxed and cheerful mood. One particularly noteworthy example from this series of snapshots shows the artists lying, spread out, on the desert sand. This tableau vivant is based on the painting "Das Schlaraffenland" (The Land of Cockaigne) by Pieter Bruegel the Elder in the Alte Pinakothek in Munich and is a light-hearted paraphrase of the carefree life of this journey<sup>18</sup>. There is a noteworthy series of photographs of Egyptian girls by Huber; he recorded them in Musafirkhana Palace as models both wearing clothes and naked, and holding objects such as pitchers and musical instruments: "The photographic machine was in use all the time – the most remarkable poses were reproduced, of which the least improper ones cannot be described..."<sup>19</sup>. Huber had several copies made and distributed them to his artist friends, presumably also because of the erotic content (Figs. 3, 4)<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> J.A. Schmoll aka. Eisenwerth, "Lenbach und die Fotografie", in: *Franz von Lenbach: 1836-1904* (exhibition catalogue, Lenbachhaus München 1986/87), München, 1987, pp. 63–98.

<sup>15</sup> Nikolaus Schaffer, "Das Große Liebesspiel. Ein Versuch über ans Makart – unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker", in: Erich Marx, Peter Laub (ed.), *Hans Makart 1840-1884* (exhibition catalogue, Salzburg Museum, 2007), Salzburg, 2007, p. 118.

<sup>16</sup> "A cheerful company...Ernst Lenbach, Hans Makart, Leopold Carl Müller, [Carl] Rudolf Huber, and the architects [Adolf] Gnauth and [Gangolf] Kayser...spent the winter in Cairo," Georg Ebers, *Rudolf C. Huber, Wien 1897*, p. 1.

<sup>17</sup> Günther Wimmer, "Der Orientmaler Leopold Carl Müller", in: Erika Mayr-Oehring (ed.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914* (exhibition catalogue, Residenzgalerie, Salzburg, 1997), Salzburg, 1997, p. 60, notes 29, 35.

<sup>18</sup> Bodo von Dewitz, "Fotografien einer Künstlerreise nach Ägypten im Jahr 1875", in: Bodo von Dewitz (ed.), *La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts* (exhibition catalogue, Museum Ludwig Köln), Göttingen 2010, pp. 105–108.

<sup>19</sup> *Allgemeine Zeitung*, 1876, as quoted in: Erika Mayr-Oehring (ed.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914* (exhibition catalogue, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1997), Salzburg, 1997, p. 242. The photos ascribed to Rudolf Carl Huber are to be found today scattered throughout a large number of museums



Fig. 4. Carl Rudolf Huber, *Egyptian Women in Musafirkhana Palace*, 1875–76. Gérard Lévy Collection, Paris.

Returning to Vienna, Huber's portraits of the girls and Makart's drawn studies served as an important source of inspiration for the latter's paintings and drawings<sup>21</sup>. At the request of Georg Ebers, Makart began to prepare models for his magnificent two-volume publication *Ägypten in Bild und Wort* (Egypt in words and pictures), which was to be published in 1879–1880 in Stuttgart by Eduard Hallberger<sup>22</sup>. More than thirty artists supplied drawings as the basis for reproductions of wood engravings for the lavish project.

---

and collections, including the Getty Research Institute, Los Angeles; the Oberösterreichisches Landesmuseum (Sammlung Frank), Linz; the Sammlung Dietmar Siegert, Munich; the Sammlung Gérard Lévy, Paris, among others. The Österreichische Nationalbibliothek, Picture Archives and Graphic Department house reproduction photographs of Huber's snapshots mentioned above.

<sup>20</sup> Prints can be proved in the case of Lenbach, see: Erika Mayr-Oehring (ed.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914* (exhibition catalogue, Residenzgalerie Salzburg, Salzburg 1997), Salzburg, 1997, p. 70, note 34. See: Martina Sitt/ Marvin Altner, "Makarts Frauengestalten. Repräsentatntinnen der bloßen Sinnlichkeit oder Akte der akademischen Form?", in: Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee (eds.), *Makart – Maler der Sinne* (exhibition catalogue, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2011, pp. 67-78.

<sup>21</sup> In the auction of the estate of 1885 there were seventy photographs, labeled as "Egyptian types" (Streit 1885, Lot no. 1060). Since Makart acquired photographs from various sources on his journeys, the Egyptian photos are probably not all by Rudolf Carl Huber. See: Martina Sitt/ Marvin Altner, "Makarts Frauengestalten. Repräsentatntinnen der bloßen Sinnlichkeit oder Akte der akademischen Form?", in: Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee (eds.), *Makart – Maler der Sinne* (exhibition catalogue, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2011, pp. 67-78.

<sup>22</sup> Georg Ebers, *Ägypten in Bild und Wort. Dargestellt von unseren besten Künstlern*. 2 vol. Stuttgart/Leipzig 1879/80. The English edition, *Egypt: Descriptive, historical, and picturesque*, also in two volumes, was published in London in 1887. Makart also delivered Egyptian-style motifs as models for xylographs in the book, see "Hans Makart-Album" [Franz Mondy Publishers, Wien, 1881].

In his *Wasserschöpfende Ägypterinnen* (Egyptian Women Drawing Water), his first design for Ebers' first volume, Makart clearly used Huber's photographs as a source of inspiration (Figs. 5, 6). Here Makart was not interested in a precise reproduction of the motif; instead, the photographic tool served as a source of inspiration for the overall design scheme of the composition (for example, two people sitting or standing) and thematic arrangements (for example, woman with pitcher). Striking here is the fact that photo-specific characteristics were incorporated into Makart's drawings: the lack of spatial depth (Makart extended the empty wall with a stereotyped architectural view), the photographer's standpoint (at eye level with the models), and the sun (as the only natural light source).



Fig. 5. Carl Rudolf Huber, *Two Egyptian Women with Pitcher and String Instruments*, 1875–76. Gérard Lévy Collection, Paris.

The question remains as to why Makart preferred photographs rather than drawings as a source of inspiration: presumably he felt they were more authentic and provided a greater degree of design freedom for his motif variations in terms of form.



Fig. 6. Emmerich Ranzoni after Hans Makart, *Egyptian Women Drawing Water*, c. 1875–76. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

## MAKART'S PHOTOGRAPHIC SELF-STAGING

The modern view of Makart sees his “almost anarchic easing of the approach to art” in relation to the socio-political and social situation,<sup>23</sup> with the cultivation of his artistic image

<sup>23</sup> Nikolaus Schaffer, “Das Große Liebesspiel. Ein Versuch über Hans Makart – unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker”, in: Erich Marx, Peter Laub (ed.), *Hans Makart 1840-1884* (exhibition catalogue, Salzburg Museum, Salzburg, 2007), Salzburg, 2007, p. 71.

and the staging of his art as a logical step pursued by the artist himself. In the spirit of the times he used photography to stage himself as an *enfant terrible* in photographic portraits as well as for the dramatic staging of his art in his own studio.

Of note are the photos which show the young artist as a lively and self-confident man (fig. 7). These studio portraits are unconventional in their complete absence of all furniture and props that might have hinted at the profession of the man in the photo. The photos lack all representative pathos, and Makart's appearance permits no conclusions regarding his profession, but rather shows him to be a personality with an outstanding physiognomy. This type of repertoire was not unknown in the portrait culture of the time and shows a high degree of similarity between the subjects of the photos and the photographers, as well as the artistic use of new, sensational reproduction possibilities. It was clearly normal for the artists



Fig. 7. Johann Baptist Scheidl, *Hans Makart in a Straw Hat*, 1856, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.



themselves to influence the result of the photos. Pioneering possibilities for these early creative-artistic portrait photos were developed by Alois Löcherer in Munich (from 1849), as well as Julia Margaret Cameron, David Octavius Hill, and Robert Adamson in Britain<sup>24</sup>. This dramatic mode of creating likenesses probably had a considerable influence on Makart, since he asserted his design wishes even in conventional portrait photos of his own person in “carte-de-cabinet” format by professional photographers. As regards form, Makart’s physiognomy with his surprised but self-confident air recalls a contemporary artist type of painterly origin (Fig. 8)<sup>25</sup>.



Fig. 8. Gustave Courbet, *The Desperate Man*, c.1844–45.  
Private Collection, Courtesy BNP – Paribas Art Advisory.

In later years Makart assimilated his photographic self-staging entirely to the conventional rhetoric of professional photographers. Portrayed in historical costumes, it was the representation that took precedence, and the sophisticated and imaginative studio arrangements produced photos that were comparable to the highly meaningful paintings. The aesthetic was systematically translated into the photographic staging of the historical pageant of 1879 (Fig. 9)<sup>26</sup>.

It is possible to outline a deeper approach to Makart’s artistic self-image in his portrayal of himself in a series of photos taken by the studio of Josef Székely during the

<sup>24</sup> For more detailed comments on this point see Bodo von Dewitz, “Die Inszenierung der Persönlichkeit in der Geschichte der Fotografie”, in: Landesmuseum Koblenz (ed.): *Bilder machen Leute. Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie* (exhibition catalogue, Landesmuseum Koblenz, Koblenz, 2008), Ostfildern, 2008, pp. 17-29.

<sup>25</sup> The type of spontaneous gesture of Gustave Courbet’s self-portrait *The Desperate Man* of 1844–45 was intensively adapted and developed. See Klaus Herding, Max Hollein (eds.), *Courbet. Ein Traum von der Moderne* (exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main, 2010/2011). Ostfildern, 2010, p. 110f.

<sup>26</sup> The significance of photography in the context of the pageant of 1879 is not treated here and will be discussed in detail in the publication accompanying the exhibition by the Wien Museum 2011 in the Künstlerhaus: Ralph Gleis (ed.), *Makart – ein Künstler regiert die Stadt* (exhibition catalogue, Wien Museum Karlsplatz), Wien, 2011.

execution of the painting *Charlotte Wolter als Messalina* (Charlotte Wolter as Messalina) in 1875. Charlotte Wolter posed in various positions on a sofa in the costume of Messalina (Fig. 10). In one of the photographs Hans Makart is sitting at her feet (Fig. 11). The photographic scenario evokes the impression of mythological costumes rather than a scene between artist and model. Makart is sitting with a bohemian air on the stairs beneath Wolter, as if playing the part of a minstrel. He has staged himself as possessing a gentle, artistic nature, someone who encounters all females shyly and submissively. In her role as the seductive woman on the photo, Charlotte Wolter looks very nonchalant. There is not a



Fig. 9. Victor Angerer, *Hans Makart in Renaissance dress on horseback on the occasion of the historical pageant 1879*, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.



Fig. 10. Studio of Josef Székely, *Charlotte Wolter as Messalina*, 1875.  
Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.



Fig. 11. Studio of Josef Székely, *Hans Makart and Charlotte Wolter as Messalina*, 1875 (detail).  
Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

trace of her stage role as the unapproachable woman, whom Makart was to paint later. Nor do we see the destructive passion that oversteps every code of behavior, which Messalina embodied as the heroine of the Burgtheater in the highly acclaimed production of *Arria und Messalina* <sup>27</sup>. Makart seems here to be flirting with the patriarchal society. He stages the act of being dominated by a woman and slips as a painter into a submissive role. In the photographic portrayal, the highly dramatic role-play is transformed into the closeness of an intimate play and the exploration of a fragile nature.

The effect and the irresistible attraction that Makart's monumental painting *Messalina* exerted on his contemporaries could hardly have been more contrary: the eponymous heroine, described by such attributes as "majestic and lissom" and exhibiting a desirable sensuousness, struck up a mutually enriching relationship with the painter-genius Makart.<sup>28</sup> (Fig. 12)



Fig. 12. Charlotte Wolter as "Messalina", 1875. Wien Museum Karlsplatz.

Makart's versatile ability to orient his talents as an artist can be seen with regard to photography in a multi-layered relationship: he presents his artistic identity in a dramatic photographic setting but keeps his distance in every way from heroicizing himself in an imposing manner as an artist. This was the exact counter-approach to his artistic status as a "painter prince". With his photographic self-image Makart may well have seemed here to be the very opposite of Gustave Courbet's type of Parisian artist-bohemian. Both artists reached the zenith of their fame at the same time.

## THE PHOTOGRAPHIC STUDIO

The artistic and social significance of the artist's studio had changed radically during the period of Historicism. Many painters developed a lively interest in collecting through

<sup>27</sup> The drama, specially written by Adolf von Wilbrandt, director of the Burgtheater from 1881 until 1888, with Charlotte Wolter in the leading role, written specifically for her, premiered on 14 December 1874 in the Burgtheater and ran successfully in the program until 1898.

<sup>28</sup> Compare the descriptions by the journalist Wolfgang Drews and the biography of Charlotte Wolter by M. Ehrenfeld of 1887, quoted in: Hans Makart Malerfürst (1840-1884) (exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien, 2000/2001), Wien, 2000, p. 102.

their historical awareness. The previously austere workshops now acquired the character of a cross between an art treasury and a curiosity cabinet: newly produced items were mixed with old. The studio itself was transformed into an artistic universe in which the artist's imagination could take flight. Makart found corresponding inspiration from his first Munich art teacher, Jost Niklas and from Friedrich von Amerling, whose studio had first been photographically presented in dramatic detail during the 1860s in Vienna by his painter friend Carl von Jagemann (Fig. 13)<sup>29</sup>. In Vienna, Makart's studio became a focus of public interest, prompted by a spectacular innovation: its temporary opening for a (paying) public, who were permitted to watch the master painting from a balcony. Innovative, too, was the architectonic design as a summer house (Fig. 14), as a vast salon with an accumulation of *objets d'art* in which the artist himself seemed like an exhibit in the festive atmosphere of a quasi-religious cult room. Makart's studio style became very fashionable and henceforth



Fig. 13. Carl von Jagemann, *Studio and residence of Friedrich von Amerling with a view through to Mercury* by Bertel Thorvaldsen, c. 1860. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

<sup>29</sup> This mass of photographs by Carl von Jagemann from the collections of the Picture archives and Graphik collection of the Österreichische Nationalbibliothek is on show here for the first time (Inv.: Pk 5040, 1-26). For a meticulously researched biography of the painter and photographer Jagemann, see: Marion Diehm, "Von Wertheim nach Wien – biografische Skizzen über den Maler und Hoffotografen Carl von Jagemann (1819-1883)", in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 62, Bd. 133, 2011, pp. 187-244.





Fig. 14. August Stauda, *Exterior view of Hans Makart's studio, Gusshausstraße 25, Vienna, 1905*. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.



Fig. 15. Josef Löwy, *Hans Makart (atelier). The Big Studio, c. 1875*. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

influenced bourgeois interiors (Fig. 15)<sup>30</sup>. The urge to self-dramatization on the parts of artistic figures was directly linked to the commercialization of the art business and an economically strengthened and self-assured upper class. As painter, decorator, and arranger, Makart had now advanced to become a central figure in Viennese society and on the art scene, and his staged art productions were an appropriate projection screen for a wildly enthusiastic public approach to art.



Fig. 16. Victor Angerer, *Hans Makart wearing the costume for the historical pageant*, in *Le Monde illustré*, no. 1154/10 Mai 1879.

Corresponding to the opening of his studio to the public, Makart also employed photographs of his studio as a media multiplier: Photographs as visiting cards or postcards made inexpensive souvenirs that could have a wide impact.

---

<sup>30</sup> Hans Ottomeyer, "Rückbezug und Fortschritt. Wege des Historismus 1848 – 1880", in: Ulrike Laufer, Hans Ottomeyer (ed.), *Gründerzeit: 1848-1871; Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich* (exhibition catalogue, Deutsches Historisches Museums Berlin, Berlin, 2008), Dresden, 2008, pp. 319-327.

Fully aware of its media effectiveness, Makart built the possibilities offered by photography into his concept of an integrated self-dramatization. In doing so he did not present an authentic picture of himself to the public but staged himself and his studio in a publicity-seeking and promotionally effective manner. Thus the apparent authenticity did not arise through a fusion with the surroundings, but assumed the “sovereignty of distance”<sup>31</sup>. In the context of Makart’s complete oeuvre it would be wrong to over-emphasize the relationship between photography and painting. Makart’s attitude toward the new medium was certainly not comparable with that of his Munich artist colleague Franz von Lenbach, who made conceptual use of photography in his artistic work processes. Makart’s approach to the medium could be described as pragmatic; his evaluation of painting as a higher artistic form of expression (compared with photography) corresponded with the general view of art at the time<sup>32</sup>.

Hans Makart’s use of the medium of photography ranges from his use of reproduction photography as a design aid via its use as a source of artistic inspiration (in connection with the Egypt pictures), to its targeted use as a means of self-dramatization (Fig. 16). Makart himself, like most of his artist colleagues, refrained from voicing an opinion on the subject of photography.

---

<sup>31</sup> Christopher Phillips, *The Judgement Seat of Photography*, quoted in: Ilka Becker, *Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München, 2010, p. 89.

<sup>32</sup> The equal regard for painting and photography within the artistic process was first put into practice in the Concept art of the mid-twentieth century.

## DATE NOI PRIVIND CREAȚIA PLASTICĂ A DOMNIȚEI ILEANA A ROMÂNIEI\*

de RUXANDA BELDIMAN

*Linia și forma unui obraz sunt, din punct de vedere mecanic,  
ușor de imitat; dar expresia unui caracter nu se poate  
obține decât prin răbdare de spirit și concentrată observație.*

Olga Greceanu<sup>1</sup>

### **Abstract**

Princess Ileana of Romania, archduchess of Austria (1909-1991) was the daughter of King Ferdinand and Queen Marie of Romania. Her mother used to be a painter in her youth and a supporter of *Tinerimea Artistică* – artistic movement (starting with 1902) promoting the regeneration of Romanian art and encouraging the Romanian society to invest in national art. Princess Ileana showed as well, as a teenager, a special interest for art and started to take with 18 years drawing lessons with Jean Al. Steriadi (1880-1956) and sculpture classes with Ion Jalea (1887-1983), both prominent figures in Romanian art. Her preferred techniques were bronze and carved stone. During her lifetime she participated in two exhibitions, both in Bucharest – the first one in 1930 together with other students of Steriadi and Jalea and the second in 1932 with her sister Elisabeta Queen of Greece. She used to work on portraits, where the melancholic expression of the figures stands out, showing the authors major preference for a language with symbolistic accents. Other topics Princess Ileana used to favour were small statues of feminine figures, mostly nudes, showing a special interest in the essence of forms.

With her interest in art, her exchange of ideas with Steriadi and Jalea, Princess Ileana became on the one hand connected to interwar Romanian artistic movement, being sensible to contemporary artistic language, and on the other hand part of the feminine artistic movement.

**Keywords:** Princess Ileana of Romania, *Tinerimea Artistică*, drawing and sculpture lessons, interwar Romanian artistic movement.

Articolul de față își propune să aducă la lumină profilul artistic al Prințesei Ileana a României (1909-1991)<sup>2</sup>, fiica regelui Ferdinand (1854-1927) și a Reginei Maria (1875-

---

\* Articolul de față reprezintă o variantă completată a comunicării omonime susținute în cadrul sesiunii științifice *Arhiva vie: În jurul donației istoricului de artă Barbu Brezeanu* (decembrie 2010) a Secției de artă modernă și contemporană, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

<sup>1</sup> Olga Greceanu, *Specificul național în pictură*, tiparul „Cartea Românească”, București 1939, p. 50-51.

<sup>2</sup> Ileana Prințesă a României, arhiducesă de Habsburg, Maica Alexandra (1909-1991). Este fiica Reginei Maria și a Regelui Ferdinand. A fost soția lui Anton arhiduce de Habsburg și ulterior a doctorului Ștefan Issărescu. În 1927 a devenit prima femeie ofițer de marină din România; este activă în fondarea mișcării de cercetare și devine soră de cruce roșie în al Doilea Război Mondial în zona Bran-Brașov. În anul 1961 se călugărește și ulterior în 1967 fondează așezământul monahal *The orthodox monastery of the Transfiguration*, Elwood City, SUA. Este autoarea volumelor: *I live again*, New York 1952 și *The Hospital of the Queen's heart*, New York 1954. Vezi și Jean-Paul Besse, *Ileana l'archiduchesse voilée*, Paris, 2010.

1938). Este vorba despre lucrări de sculptură identificate în muzee<sup>3</sup> precum și într-o serie de periodice interbelice (*Adevărul literar și artistic*<sup>4</sup>, *Ilustrațiunea română* etc.)

O prețioasă sursă pentru mine au fost amintirile doamnelor Mioara Goilav și Ala Jalea-Popa, precum și relatările domnului Mihai Oroveanu, fiicele și respectiv nepotul sculptorului Ion Jalea, care au avut generozitatea să îmi comunice o serie de informații relative la sculptorul Jalea ca profesor de modelaj al Principesei Ileana.

Exegeții și biografii lui Ion Jalea nu fac referire la acest episod al carierei sale de profesor, pe de o parte datorită contextului ideologic și politic al anilor 1950-1960<sup>5</sup>, pe de altă parte, este cert că istoricii de artă nu au fost preocupați de un asemenea interludiu biografic, legat de formația artistică a unor diletanți, fie aceștia chiar persoane publice.

Consider că tema acestui articol completează prin câteva accente tabloul vieții noastre artistice din perioada interbelică. La activitatea desfășurată de *artiste pictorițe și sculptorițe* ale epocii, cărora le-au fost dedicate o serie de studii<sup>6</sup>, putem adăuga preocupările în domeniul creației plastice ale unor reprezentante din Familia regală a României. Dacă lucrările Reginei Maria au constituit în ultima perioadă subiect de studiu, sculpturile fiicelor ei, Ileana a României și Maria a Iugoslaviei, sunt practic necunoscute.

## EXEMPLUL FAMILIAL – REGINA MARIA A ROMÂNIEI

Până la căsătoria cu arhiducele Anton de Habsburg (1931), imaginea publică a Domniței Ileana a fost adesea asociată cu cea a Reginei Maria<sup>7</sup>. De altfel mamă și fiică împărtășeau interesul pentru artele plastice, construcțiile și amenajarea reședințelor regale (Copăcenii, Scroviștea, Poeni, dar mai ales pentru Bran și Balcic)<sup>8</sup>. Ambele au practicat pictura și sculptura<sup>9</sup>, dar Principesa Ileana s-a exprimat cu predilecție în sculptură. Fiecare a avut însă traiectoria ei stilistică, tributară personalității proprii și contextului istorico-artistice al epocii. La început de secol XX, Prințesa Maria se exprima printr-un desen cu valențe decorative în spirit Art Nouveau în acuarele pe pergament, pe hârtie, pe lemn<sup>10</sup>. Fiica ei Ileana este mai aproape de o viziune realistă împletită cu clasicismul modern al epocii interbelice.

În familiile regale ale epocii, inclusiv cele înrudite cu Familia Regală română, instrucția artistică în care se puneau accent cu precădere pe funcția ordonatoare a desenului făcea parte din educația tradițională<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> Muzeul Castel Bran, Muzeul Național de Artă al României, Muzeul Național de Istorie a României.

<sup>4</sup> Mulțumesc domnului Petre Oprea pentru semnalarea acestei referințe.

<sup>5</sup> Petru Comarnescu, *Ion Jalea*, București, 1962.

<sup>6</sup> Elena Mateescu, *Grupări artistice feminine și unele aspecte ale graficii românești interbelice*, în SCIA, AP, XXVI (1979), p. 53-88; Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, 2005; Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic*, 2004; *Femei pictori de altădată* / Olga Greceanu, traducere din limba franceză, introducere și note de Sanda Mihăescu-Cîrsteanu; postfață Adina Nanu, București, 2009.

<sup>7</sup> *Pe lângă că eram mamă și fiică, în relația noastră eram și prietene, și ceva și mai mult aveam aceleași gusturi și idei, aceleași idealuri*. Ileana Principesă de România, Arhiducesă de Austria, *Trăiesc din nou*. ed. 4. Traducere din engleză de Agra Baroti-Gheorghe. Prefață de Al. Paleologu, București, 2010, p. 214.

<sup>8</sup> Preocuparea pentru decorațiuni interioare va fi statornică și se va regăsi în amenajările reședințelor sale din Austria și ulterior în Statele Unite. [...] *luxul de a lucra la proiecte nu neapărat necesare, dar fascinante, pentru înfrumusețarea castelului și a grădinilor* [...]. *Ibidem*, p. 19-20, 50.

<sup>9</sup> Principesa Maria a luat lecții de sculptură cu Oscar Spaethe. Adriana Șotropa, *Visuri și himere. Ecouri simboliste în sculptura românească modernă*, București, 2009, p. 104, citează pe Ioan Massof, *Cu Oscar Spaethe despre el și despre alții*, în *Rampa*, nr. 3 922, 16 februarie 1931, p. 3.

<sup>10</sup> Ne referim la rame pictate în tehnica acuarelei ce încadrează lucrările proprii (acuarele), fotografiile de familie etc. Asemenea piese se păstrează în colecțiile Muzeului Național Peleş, câteva exemplare au fost expuse în cadrul expoziției *Regina Maria și stilul Art Nouveau*, Muzeul Național Peleş, 2000.

<sup>11</sup> Cu multe decenii în urmă Ferdinand de Saxa Coburg (1816-1885), rege consort al Portugaliei (străbunicul patern al Domniței Ileana) s-a exprimat de predilecție în genul portretului, practicând gravura în



Bunicul Reginei Maria, prințul consort Albert al Marii Britanii (1819-1861) cultivase arte precum pictura, acuarela, gravura, arhitectura, el însuși concepea – în gust romantic și italianizant – desenând decorul propriilor apartamente de la Buckingham Palace, precum și din celelalte reședințe, Osborne, Balmoral etc.<sup>12</sup>

Dar exemplul cel mai apropiat pentru principesa moștenitoare a României l-a constituit desigur cazul patronajului coloniei artistice de la Darmstadt (arhitectură și decorațiuni interioare) asumat de rudele ei apropiate, marele duce Ernst Ludwig de Hessen-Darmstadt (1858-1937) și Victoria Melita (1876-1936), sora Mariei, ea însăși acuarelistă<sup>13</sup>.

Principesa moștenitoare Maria a fost preocupată până la Primul Război Mondial de variate domenii artistice: pictură, fotografie – cu reveniri în culoare asupra fotografiei –, tehnica pirogravurii, decorație interioară. A conceput proiecte pentru piese de mobilier<sup>14</sup> și amenajări interioare în stil Art Nouveau cu influențe de sorginte anglo-saxonă și celto-scandinavă pentru palatul Cotroceni și castelele Foișor și Pelișor, aspecte analizate de cercetătoarea britanică Shona Kallestrup<sup>15</sup> (2006) și de Marian Constantin (2007)<sup>16</sup>.

În tinerețe, către 1900, Principesa Maria se specializase la Sigmaringen în tehnica acuarelei cu Ruth Mercier (1882-1915), pictoriță franceză de origine elvețiană, artist ce făcea parte din anturajul curții princiare a Antoniei și a lui Leopold de Hohenzollern-Sigmaringen, părinții lui Ferdinand<sup>17</sup>.

La prima expoziție a *Tinerimii Artistice* (1902), al cărui patronaj și-l asumase, îndemnată de Oscar Spaethe<sup>18</sup>, prezența lucrărilor principesei moștenitoare alături de Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Vermont, Constantin Artachino, Ipolit Strâmbu, susținea demersul unor tineri artiști profesioniști care promovau o artă nouă.

Maria era desigur o pictoriță diletantă prin poziția sa în ierarhia Statului și a Familiei Regale încerca prin lucrările sale, ca și prin achizițiile făcute în expoziții (Ștefan Popescu, Artur Verona, Kimon Loghi etc.), să încurajeze gustul colecționarilor pentru școala românească de pictură<sup>19</sup>. Studiul lui Marian Constantin ce deschide catalogul expoziției centenare a *Tinerimii Artistice* (2001) discută în detaliu aceste aspecte<sup>20</sup>.

---

tehnicile acvaforte și dăltiță, ca și modelajul și ceramica. Vezi Palacio Nacional de Ajuda, D. Luis I, *duque do Porto e rei de Portugal*, Lisboa 1990.

<sup>12</sup> Pentru aceste aspecte vezi și Her Royal Highness The Duchess of York and Benita Stroney, *Victoria and Albert a life at Osborne House*, New York 1991.

<sup>13</sup> Michael John Sullivan, *A Fatal Passion: The Story of the Uncrowned Last Empress of Russia*, Random House, 1997.

<sup>14</sup> În arhiva de planuri a Muzeului Național Peleş se păstrează o schiță pentru un suport de scrisori. În expunerea permanentă a Castelului Pelișor pot fi văzute garnituri de mobilier în stil neobizantin executate după desene ale Principesei moștenitoare Maria, în atelierele de la Sinaia (câtre 1899-1900).

<sup>15</sup> Shona Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866-1827. Local and International Aspects of the Search of National Expression*, Colorado 2006.

<sup>16</sup> Marian Constantin, *Palate și colibe regale din România. Arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei*, București 2007.

<sup>17</sup> Maria Regina României, *Povestea vieții mele*, Iași 1993 p. 125-126.

Ruth Mercier s-a specializat în peisaje cu tematică urbană și flori folosind cu precădere tehnicile uleiului și acuarela. Expune între 1885-1912 în special la Salon des Artistes la Paris și la Londra la mai multe galerii, între care Royal Academy și the Royal Institute of Painters. În 1885 primește o mențiune onorabilă la Salon des Artistes și medalia de bronz la Expoziția Universală de la 1900. vezi E. Bénézit: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tout les temps et de tout les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étranger*. Nouvelle édition. Tome sixième, Paris 1966, p. 66.

<sup>18</sup> Oscar Spaethe a fost cel care a sfătuit-o o pe Principesa Maria să preia înaltul patronaj al *Societății Tinerimeii Artistice*. vezi Șotropa, *op. cit.*, p. 104; Maria Regina României, *op. cit.*, 1991, p. 130.

<sup>19</sup> Petre Oprea, *Artiști participanți la expozițiile Societății Tinerimii Artistice 1902-1947*, București 2006. Autorul indică și prezența Principesei Maria în cadrul expozițiilor.

<sup>20</sup> Marian Constantin, introducere la catalogul expoziției *Buni artiști, buni camarazi. Centenar Tinerimeea Artistică*, Muzeul Național Cotroceni, 18 mai – 30 iunie, București 2001, p. 2-7.

## PROFESORII DE DESEN ȘI MODELAJ AI DOMNIȚEI ILEANA

Domnița Ileana a urmat către sfârșitul anilor 1920 lecții de desen cu Jean Al. Steriadi (1880-1956) și de sculptură cu Ion Jalea (1887-1983). Cooptarea acestor artiști de prestigiu în rândul profesorilor regali se datora nu doar poziției lor în areopagul artistic, ci și legăturilor private ale acestora cu Familia Regală, căci Jean Al. Steriadi era fiul lui Alexandru Steriadi, Mareșal al Palatului la Curtea Regelui Carol I.

Ion Jalea la rândul său era cunoscut suveranilor încă din timpul Primului Război Mondial.<sup>21</sup> El avea să devină vecinul domeniului regal în localitatea Copăcenii (județul Ilfov), în apropiere de București, unde, la începutul anilor 1930, își construise o casă-atelier în stil neoromânesc proiectată de el însuși. În anii ce au urmat marelui război, în întâlnirile dintre regină și Ion Jalea se abordau cu precădere subiecte ce tratau viața artistică românească, artele plastice, amenajările de grădini etc.

Regina Maria era interesată de opera sculptorului, iar jurnalele proprii consemnează prezența ei în expozițiile în care era prezent Jalea, de asemenea vizitele în atelierul acestuia.

Prima referire, în *Însemnările zilnice*, la Ion Jalea datează din 23 decembrie 1922: *M-am dus la deschiderea expoziției lui Jalea și Stoenescu. [...] În ce-l privește pe Jalea, desigur că, deși și-a pierdut brațul stâng, în timpul războiului, el este cu adevărat un mare și satisfăcător artist. Eu chiar am găsit un bust splendid sau, mai degrabă, o efigie în marmură a unei fete, pe care am cumpărat-o ca dar pentru Majestatea Sa*<sup>22</sup>.

Trei ani mai târziu, într-o însemnare din 27 martie 1926 este consemnată și o vizită la atelier: *M-am dus să-l văd pe Jalea, lucrând la portretul lui Mihai sau mai curând la bustul lui*<sup>23</sup>.

Având în vedere aprecierea de care se bucura sculptorul Jalea pe lângă regină, putem afirma că alegerea acestuia drept profesor de modelaj al Domniței Ileana s-a făcut la sugestia expresă a Mariei.

Spre deosebire de surorile sale Elisabeta (1894-1956, viitoare regină a Greciei) și Maria (1900-1961), care va deveni eleva lui Ivan Mestrovici, către 1920-1930, în perioada în care este regină a Iugoslaviei, Ileana a demonstrat încă din perioada adolescenței un interes particular pentru sculptură: *Îmi petreceam timpul liber în alte feluri: învățând [...] despre pictură și sculptură, avea să afirme ulterior în memorii*<sup>24</sup>.

## LECȚIILE DE MODELAJ CU ION JALEA

Către 1927-1928, Ion Jalea lucrează la un portret al tinerei principese (fig. 1) pe care avea să îl expună la Salonul Oficial din 1928, un bust în ipsos a cărui imagine ni s-a păstrat în paginile catalogului<sup>25</sup>. Artistul are drept model pe propria sa elevă a cărei alură

<sup>21</sup> Când Ion Jalea a fost rănit (1917), pierzându-și un braț în timpul Primului Război Mondial, Regina Maria i-a pus la dispoziție un vagon de tren sanitar, pentru a se putea deplasa la Iași spre a fi îngrijit într-un spital. Informație provenind de la doamnele Mioara Gailav și Ala Jalea-Popa, noiembrie 2010.

Convalescența are loc în spitalele *Regina Maria* de la Ghidigeni și la Iași. Pentru faptele sale de arme i se conferă cu decretul nr. 909 din 19 aprilie 1918, ordinul „Coroana României” cu spade în grad de cavaler și „Crucea de război franceză”. Vezi Florica Cruceru, *Artiști dobrogeni*, Constanța, 2005, p. 240.

<sup>22</sup> Maria Regina României, *Însemnări zilnice* (1 ianuarie – 31 decembrie 1922), volumul IV, traducere de Sanda Ileana Racoviceanu. Îngrijire ediție, introducere și note de Vasile Arimia, București, 2005, p. 395-396. Este vorba după toate probabilitățile despre lucrarea *Cap de fată*, marmură, MNAR, inv. 481/ 7127.

<sup>23</sup> Maria Regina României, *Însemnări zilnice* (1 ianuarie – 31 decembrie 1926), volumul VIII, traducere de Sanda Ileana Racoviceanu. Îngrijire de ediție, Cuvânt înainte și note de Vasile Arimia, București, 2010, p. 93. Lucrarea va fi expusă la Salonul Oficial din 1928 cu titlul: *Portretul Regelui Mihai*, poz. 226, vezi Ministerul Artelor, *Salonul Oficial*, 1928, București, poz. 226, p. 24 (fără ilustrație).

<sup>24</sup> Ileana Principesă de România, *op. cit.*, p. 17.

<sup>25</sup> Ministerul Artelor, *op. cit.*, p. 227, p. 24, il. [36], p. [70]. Portretul este amintit de Florica Cruceru, fără însă a specifica titlul lucrării. Vezi Cruceru, *op. cit.*, p. 241.

adolescentină și nu lipsită de prestanță o încadrează în schema busturilor florentine din Quattrocento. Printr-un exercițiu de stil, sculptorul adaptează limbajul clasicismului modern, dar și al observației realiste pentru chip, la o formulă compozițională consacrată.



Fig. 1. Ion Jalea, *Portretul Prințesei Ileana*, ipsos, 1928, Ministerul Artelor, *Salonul Oficial 1928*, poz. 227, p. 24, il. [36], p. [70].

Probabil în aceeași perioadă, la vârsta de 18 ani, Principesa Ileana va începe, sub îndrumarea sculptorului român, un ciclu de lecții particulare de modelaj. Acestea se desfășurau, de cele mai multe ori în atelierul bucureștean al lui Jalea, situat în strada Frumoasa nr. 40. Temele principale de studiu erau portretul și nudul. Se lucra după model. Jalea aprecia o anume îndemânare a elevei sale în construcția formei și în modelarea lutului. Ședințele de lucru nu aveau însă drept scop transformarea elevei regale într-o sculptoriță profesionistă.

În anul 1928 prințesa călătorește în Germania și Suedia, o parte din timp o petrece vizitând o serie de muzee, Residenz și Alte Pinakothek, la München, Kaiser Friedrich Museum la Berlin<sup>26</sup>.

---

Bibliografia recentă referitoare la Ion Jalea menționează o serie de lucrări cu tematică regală: comenzile Familiei Regale a României (*Medalia jubiliară Semicentenarul Castelului Peleş*, bronz, 1933), a orașului Constanța (Monumentul *Carmen Sylva*, piatră, 1933) și a Fundației Universitare Regele Ferdinand Iași (*Regele Ferdinand*, bronz, 1938, distrusă). *Ibidem*, p. 242.

<sup>26</sup> Într-o corespondență către Regina Maria, Ileana scrie: *Today we went to see the Kaiser Friedrich Museum. It was most interesting.* ANIC, Fond Regina Maria, V 1179, p. 5.

În Suedia se oprește lângă Stockholm, la casa-atelier Millesgarden (devenită peste un deceniu casă-muzeu) a sculptorului Carl Milles (1875-1955), cea mai importantă personalitate a școlii naționale, unde o găsește pe pictorița Olga Milles (1874-1967), soția artistului, și are ocazia să admire lucrările maestrului implantate pe terasele grădinii. Incursiunea a putut să-i fie recomandată domniței, de către profesorul său de modelaj care îl va fi cunoscut probabil pe Milles (fost practicant al lui Rodin), în ambianța atelierelor pariziene de sculptură, nu știm dacă ante 1916 sau în perioada 1919-1921 când Jalea s-a aflat la Paris<sup>27</sup>. Amintirea vizitei este consemnată într-o scrisoare adresată din această călătorie de Ileana, Reginei Maria:

*Up to the last in Stockholm. I visited and saw some things. [...] One of the most interesting was Milles' house and atelier. The garden [...] its lovely terraces layd out for his statues which are wonderfully allthough I do not like them all. [...] Unhappily he was not there himself*<sup>28</sup>.

## SCULPTURILE

Lucrările executate de Domnița Ileana între 1927 (prima lucrare datată, *Medalia comemorativă Regele Ferdinand*) și 1930, an în care participă pentru întâia oară la o expoziție de grup (*Cartea Românească*, luna februarie) sunt executate putem presupune sub atenta supraveghere a profesorului Ion Jalea.

Prin cercetări făcute în depozite de muzee și în Arhivele Naționale ale României am regăsit o serie de lucrări realizate de Principesa Ileana în intervalul 1927-1935. Toate acestea sunt datate. Am clasat cronologic medalii, plachete, busturi, figuri.

Cea mai timpurie lucrare identificată în colecția Muzeului Național de Istorie a României, este *Medalia comemorativă Regele Ferdinand* (cat.1; fig. 2).

La moartea tatălui său (20 iulie 1927), Ileana modelează sub impactul emoției, o plachetă comemorativă. Anatomia craniană și trăsăturile figurii emaciate de boală din efigia modelată de prințesă se regăsesc și în ultima fotografie a regelui (1927), amintită în memorii:

*În camera mea de la Bran, ca și aici în dormitorul meu, din Noua Anglie, se află pe masă o fotografie a tatălui meu [...]. Este ultima fotografie și îi arată bine profilul frumos, cu părul și barba ușor grizonate*<sup>29</sup>.

Prezența semnăturii indică faptul că autoarea, în vârstă de 18 ani, aprecia această sculptură drept o lucrare realizată.

În monografia dedicată Domniței Ileana, istoricul Jean-Paul Besse citează o scrisoare din 1927 adresată de Ileana fratelui ei, Principele Carol: *Îmi petrec tot timpul liber la bordul vasului [...]. Pasiunea mea pentru mare crește pe zi ce trece*<sup>30</sup>. În același an urmas cursuri de navigație și obținuse brevetul de ofițer de marină, devenind proprietara unui mic vapor de croazieră botezat *Isprava*, care naviga pe Marea Neagră în special în raza golfului Balcic. În septembrie 1927, Principesa Ileana și echipajul ei au fost surprinși de o furtună puternică.

Spre amintirea acestei experiențe a conceput o plachetă (cat. 2; fig. 3) de formă dreptunghiulară (în aramă bătută) pe care este reprezentată silueta vaporului cu pânze, pe valuri, încadrată de inscripții ce evocă protagoniștii evenimentului și data când acesta s-a petrecut.

---

Din anul 1956 fostul muzeu *Kaiser Friedrich* își schimbă denumirea în *Wilhelm von Bode*.

<sup>27</sup> Cruceru, *op. cit.*, p. 240.

<sup>28</sup> ANIC, Fond Regina Maria, V 1179, p. 1 verso-2.

<sup>29</sup> Ileana Principesă de România, *op. cit.*, p. 145.

<sup>30</sup> Jean-Paul Besse, *Ileana l'archiduchesse voilé*, Paris 2010, p. 27. Traducere Ruxanda Beldiman.



Fig. 2. Medalia comemorativă *Regele Ferdinand*, bronz, 1927, foto col. Ruxanda Beldiman.



Fig. 3. Placheta *Balcic-Cavarna*, alamă, 1927, colecție particulară; foto Radu Dimancescu, *Balcicul si Branul copilariei mele*, <http://balcic-si-bran.blogspot.com>.

În februarie 1930, Principesa Ileana participă cu mai multe sculpturi la expoziția de grup a elevilor lui Jean Al. Steriadi și Ion Jalea, deschisă în Sala Ileana de la Cartea Românească. Celelalte expozante sunt: Marioara Romalo, Cella Missirliu, Viorica Scodrea, Letiția Lucasievici, Zoe Golescu<sup>31</sup>. Era prima sa participare la o expoziție, va mai urma încă una. Domnița prezintă un portret masculin în piatră (cat. 5; fig. 5), restul pieselor fiind turnate în bronz.

O noutate ca viziune și tehnică este portretul masculin în altorelief (cat. 5; fig. 5) ce se desprinde din fundalul „pictural” de piatră buceardată, după o formulă rodiniană, pătrunsă de câteva decenii în tipologia portretului sculptat. Această efigie ca și cea în bronz *Portret de tânăr* (cat. 4; fig. 4) indică prin expresia melancolică a figurilor, preferința autoarei către un limbaj cu accente simboliste.

Răspunzând unor preocupări pentru plastica esențializată a formei, Ileana expune un ansamblu de statuete nud-eboșă (cat 11; fig. 6), *Fată șezând* (cat. 12) și *Copii turci* (cat. 13)

<sup>31</sup> H. Blazian, *Plastica*, în *Adevărul literar și artistic*, 9 februarie 1930, p. 1.



a căror tipologie amintește de ciclurile similare ale lui Dalou, aflate în patrimoniul Musée de la Ville de Paris.



Fig. 4. *Portret de tânăr*, bronz, 1930, *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 10.

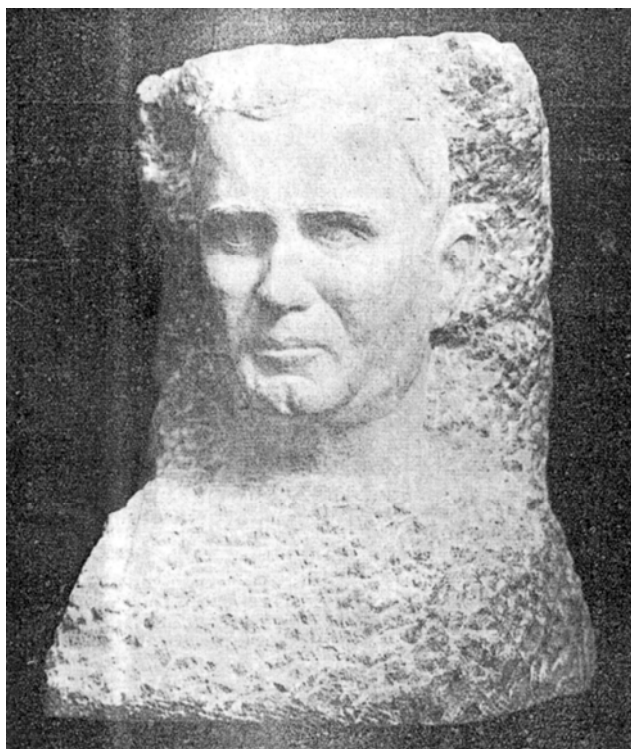


Fig. 5. *Portret de bărbat*, piatră, 1931, *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 11.



Fig. 6. *Nud*, bronz, *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 10.

Lucrările Ilenei, *Cap* (cat. 3) și *Nud* (cat. 12), bronzuri, sunt remarcate de criticul H. Blazian, care apreciază că *nu sunt opera unui diletant*, ci a unui artist în căutarea unui stil propriu<sup>32</sup>. Același autor caracterizează sculpturile amintite, în volumul *Plastica anului 1930: O egală vigoare formală am găsit în lucrările expuse de prințesa Ileana. Elevă a sculptorului Jalea, și-a apropiat de la maestrul ei siguranța modelajului, armonioasa echilibrare a maselor și mlădierea expresivă a liniei*<sup>33</sup>.

Așa cum le putem cunoaște din reproducerile figurând în *Adevărul literar și artistic* din 9 februarie 1930 (căci nu am putut identifica în muzee aceste lucrări), statueta reprezentând un nud feminin așezat (poză amintind de plastica mică a lui Jules Dalou amintită anterior) și *Capul de fetiță* pot fi înscrise în linia clasicismului modern. Spiritul de observație în cazul portretului și expresivitatea volumetriei în cazul nudului nu par însă a conferi acestor lucrări vigoarea marilor opere.

Informații prețioase ce completează cronicile lui H. Blazian ne furnizează Regina Maria în jurnalul său, la 13 ianuarie 1930. Regina emite judecăți echilibrate de valoare referitoare la sculpturile fiicei sale, se referă la tehnici și materiale (bronz și piatră) și reține aprecierea lui Jalea privitor la calitatea lucrărilor:

*For a pleasant change went with Ileana to Jalea to see the busts she is preparing for her exhibition which are cast in bronze and perfectly „patiné” or carved in stone. She can indeed be proud, she has done really good things and exceedingly honourable, for one so young. Afterwards she confessed to me that Jalea who is proud of her, would perhaps be a little horrified if he knew how quickly & easy she had produced what she had done*<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>33</sup> H. Blazian, *Plastica anului 1930*, [București], 1931, p. 4 și il. p. 5

<sup>34</sup> ANIC, Fond Regina Maria, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Prezența Prințesei moștenitoare Maria în expozițiile *Tinerimii Artistice*, anterior amintite, avusese o cu totul altă rezonanță în societate, mobilizând artiștii și colecționarii. Spre deosebire de acest caz, participarea Ilenei – peste un sfert de secol – între elevele lui Steriadi și Jalea la manifestarea din 1930, avea loc într-un context artistic diferit, într-un moment în care școala românească își dobândise o personalitate, nemaivând neapărat nevoie de un suport regal. Prințesa Maria expusese acuarelă, alături de tineri artiști aflați la începuturile carierei, în timp ce Ileana expunea sculpturi într-un grup de eleve pictorițe în formare.

Cea de a doua și ultima expoziție la care participă Domnița Ileana, devenită între timp arhiducesă de Austria, are loc în foaiorul teatrului Maria Ventura, în ianuarie 1932. Cele două sculpturi ale domniței (cat. 8, 9) sunt prezentate în vecinătatea picturilor surorii sale Elisabeta, regina Greciei. Este vorba despre două portrete feminine, un *Cap de fată*, poate un autoportret<sup>35</sup> (fig. 7) și *M-elle de Lantillon* (fig. 8), efigii realiste, expresive, în care interesul sculptoriței pentru psihologia proprie fiecărui personaj este evident.



*Cap de tânără fată, sculptură de A. S. I. Arhiducesa Ileana*

Fig. 7. *Cap de tânără fată (Autoportret?)*, bronz, 1932, *Ilustrațiunea Română*, 20 ianuarie 1932, p. 3.

Ședințele de sculptură de la București le continuă vara pe Coasta de Argint la Balcic. Aici s-a născut după toate probabilitățile statuia *Fecioarei Maria protectoarea mărilor* (cat.11; fig. 9) pe care o atribuim Domniței Ileana<sup>36</sup>. Presupunem că lucrarea a fost realizată

<sup>35</sup> În revista *Ilustrațiunea Română*, 20 ianuarie 1932, lucrarea este intitulată *Cap de tânără fată*. În inventarele MNAR figurează sub titlul *Autoportret*.

<sup>36</sup> Această opinie este susținută de doamnele Mioara Goilav, Ala Jalea Popa (comunicări verbale 2010).

către 1933 la solicitarea mamei sale, ca o încununare a edificării vilei regale *Tenha Yuvah* (*Cuibul liniștit*). Statuia Fecioarei Maria ca protectoare a mărilor era o dovadă a atașamentului pe care domnița îl avea pentru Balcic<sup>37</sup>.



Fig. 8. *M-elle de Lantillon*, bronz, 1932, *Ilustrațiunea Română*, 20 ianuarie 1932, p. 3.

Credem că limbajul modern, simplificat al formelor, accentele decorative în tratarea veșmântului și a valurilor pot fi corelate cu interesul epocii pentru bizantinismul în sculptură, tendință prezentă la Oscar Spaethe (1904), Dimitrie Paciurea (1912)<sup>38</sup>, la noi, sau la croatul Ivan Mestrovici ori la Paul Landowski, profesorul lui Jalea la Paris, către 1915-1916. Poate nu întâmplător statuia de la Balcic, realizată către 1933, era tot o comandă a Reginei Maria, precum fusese lucrarea *Sfântă bizantină* a lui Spaethe comentată de Adriana Șotropa (2009).

Același limbaj mai poate fi corelat cu frescele neoromânești ale Olgăi Greceanu, contemporana Domniței Ileana și teoreticiană specificului național în pictură<sup>39</sup>.

În intervalul care urmează (1934-1937), Domnița Ileana se află în Austria la castelul Sonnberg. Interesul său pentru sculptură nu va fi abandonat, deși timpul cerut de îndatoririle ce decurgeau din statutul de soție/arhiducesă îi limitează ședințele de lucru:

[...] găseam timp și pentru grădinarit, pictură și sculptură, care îmi plăceau foarte mult<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> *Ea iubește locul mai mult decât se aștepta. [...] Balcicul va deveni cel mai aprig rival al Branului*, scrie Regina Maria în 1926, vezi Regina Maria a României, *Însemnări ...*, 2010, p. 115.

<sup>38</sup> Șotropa, *op. cit.*, p. 113-115, cu ilustrații.

<sup>39</sup> Greceanu, *op. cit.*

<sup>40</sup> Ileana Principesă de România, *op. cit.*, p. 49.



Fig. 9. Fecioara Maria protectoarea mărilor, calcar de Dobrogea, către 1933, foto Ruxanda Beldiman.

Din aceeași perioadă (1935) datează portretul primului său copil, *Arhiducele Ștefan* (cat. 10; fig. 10), în chipul căruia citim constanta preocupare a sculptoriței pentru viața interioară a modelelor sale. Lucrarea denotă și o mai mare libertate de expresie în modelarea volumelor.

Preocupările artistice se orientează și spre un domeniu conex cu sculptura, cel al decorației de arhitectură:

*Am vrut să transform încăperea situată cel mai sus în turn, într-o capelă, și în această idee am făcut proiecte pentru aplicațiile de piatră la cele opt ferestre. Pentru fiecare fereastră am desenat o floare diferită, în ochiul de geam din mijloc: iris, trandafir, crin, toporași, lalea, ciulin, zambilă și nufăr. Am ajuns chiar să tai în lemn modele cu fierăstrăul cel mic al lui Anton, la el în atelier, apoi le-am dus la un lucrător în piatră pe care îl știam la Balcic, iar el le-a sculptat în piatră [...]. Țineam mult la cele opt piese. Am lucrat la ele cu migală și devotament, fericită fiind când mă gândeam la ce vor folosi și am simțit ceea ce rareori putem simți în legătură cu munca pe care o facem: că am făcut-o bine<sup>41</sup>.*

<sup>41</sup> Aceste intervenții erau gândite pentru castelul de la Sonnberg reședința austriacă a arhiducesei. *Ibidem*, p. 49-50.





Fig. 10. *Portretul Arhiducelui Ștefan*, bronz, 1935, col. Maria Magdalena Holzhausen, se află expus în Castelul Bran; foto Nicoleta Petcu.



Fig. 11. Detaliu semnătură, 1935, foto Nicoleta Petcu.

## ILUSTRAȚIE DE CARTE

Interesul pentru desen a fost remarcat la Principesa Ileana către 1917 și este posibil ca spre mijlocul anilor '20 să fi început lecțiile particulare cu Jean Al. Steriadi, considerat în epocă drept un desenator de marcă.

Regina Maria a scris și publicat mai multe cărți de povești și memorialistică a căror ilustrație a fost realizată în mai multe rânduri de către fiica sa Elisabeta, regină a Greciei<sup>42</sup>. După știința mea, nu se cunoaște nici o colaborare de acest gen între Regina Maria și fiica sa Ileana.

Desenul va rămâne pentru Principesa Ileana o preocupare constantă, acompaniând-o pe tot restul vieții. Capitolele din cartea sa de memorii *I live again (Trăiesc din nou)* publicate în 1952, în Statele Unite, sunt ilustrate cu desene acuarelă. Temele preferate sunt imagini identitare românești, monumente istorice (castelele Bran, Peleş, Biserica Neagră, Mănăstirea Horezu, Muzeul Simu etc.), peisaje de munte, țărani în costume naționale, troițe etc. E vorba de un desen de amator, dovedind o constantă preocupare pentru problema proporțiilor și pentru siguranța liniei. Viziunea sculpturală din desene conferă personalitate acestor creații.

Prin preocupările sale de creație, schimbând idei cu artiști ca Jalea sau Steriadi, Domnița Ileana s-a racordat la problematica vieții artistice românești interbelice, s-a arătat sensibilă la limbajul artistic contemporan, la specificul național în artă și s-a alăturat mișcării artistice feminine.

Aduc mulțumiri Muzeului Național de Artă a României, Muzeului Național Bran, doamnelor Mioara Goilav, Ala Jalea-Popa, Zoe Pop, Nicoleta Petcu, Carmen Tănăsioiu și domnilor Radu Dimăncescu, Alin Dimăncescu, Mircea Hortopan și Narcis Dorin Ion.

---

<sup>42</sup> Vezi *The country that I love, An exile's memories* by Marie Queen of Romania, illustrated by Queen Elisabeth of Greece, Duckworth, London [1925].

**Anexe:**  
**Catalogul sculpturilor Domniței Ileana\***

**Medalii și plachete**

*1. Medalia comemorativă Regele Ferdinand, 1927*

Alamă, diam. 48 mm.

Semnat, datat la baza gâtului: Ileana, 1927

Inscripție: avers: dispusă circular: FERDINAND · I · REGE · AL · ROMÂNIEI 1914-1927

Revers: sus: 1914, jos 1927, central monograma Regelui Ferdinand F dispusă în formă de cruce

Muzeul Național de Istorie a României (MNIR); colecție particulară București.

*2. Placheta Balcic-Cavarna, 1927*

Alamă

Semnat, datat dr. jos: ILEANA/1927.

Inscripție: sus, paralel cu latura superioară: BALCIC-CAVARNA; stg. pe verticală: IVAENEME, pe orizontală: ÎN TIMP/DE SOARE/ȘI DE /FURTUNĂ; dr. pe orizontală: LEALI/ ȘI /PRIETENI, verticală: 13 SEP. 1927; stg. jos: STIHI; dr. jos: ARTA.

MNIR.

Bibliografie: Radu Mihai Dimăncescu: <http://balcic-si-bran.blogspot.com>.

Observații: inscripțiile fac referire la data și ruta (Balcic-Cavarna), la inițialele participanților (I=Ileana, V=Vera Asker) și la numele celor două vapoare implicate: Arta și canoniera Stihii. Silueta Ispravei este însoțită de motto-ul: "În timp de soare și de furtuna – Leali și prieteni". Fiecare participant la tragicul eveniment a primit un exemplar.

Colecție particulară, București.

*2a. Placheta Maria protectoarea mărilor (1929)*

Alamă.

Semnat datat: ILEANA /MCCCDXXIX (1929); verso: ILEANA

Inscripție: dr. sus ILEANA/MCCCDXXIX; stg. jos: DEI MATER STELLA MARES /ORA PRO NOBIS

Verso: stg. sus: NĂDEJDE PENTRU CEI ÎN PREAJMA VIEȚII / APĂ VIE PENTRU CEI ÎNSETAȚI / ODIHNĂ PENTRU CEI OSTENIȚI / PACE PENTRU CEI SBUCIUMAȚI

Colecție particulară, București.

**Portrete**

*3. Cap, 1930*

Bronz.

Expoziții: Sala Ileana, Cartea Românească, februarie 1930.

Bibliografie: H. Blazian, *Plastica*, în *Adevărul Literar și Artistic*, 9 februarie 1930 (cu ilustrație); *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 10 (sunt reproduse două imagini ale acestei lucrări, luate din unghiuri diferite; printr-o confuzie fiecare imagine are alt titlu); H. Blazian, *Plastica anului 1930*, Atelierele Adevărul S.A., [București], 1931, p. 4 și il. p. 5. Sursă: ANIC, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Observații: lucrare nelocalizată.

4. *Portret de tânăr*, 1930

Bronz.

Expoziții: Sala Ileana, Cartea Românească, februarie 1930.

Bibliografie: *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 10 (cu ilustrație).

Sursă: ANIC, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Observații: lucrare nelocalizată.

5. *Portret de bărbat*, 1930

Piatră.

Expoziții: Sala Ileana, Cartea Românească, februarie 1930

Bibliografie: *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 11 (cu ilustrație)

Sursă: ANIC, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Observații: lucrare nelocalizată

6. *Cap de tânără fată (Autoportret?)*, 1932

Bronz.

Semnăt datat, lateral dreapta jos, pe tăietura umărului: Ileana / 1932

Expoziții: Sala Teatrului Maria Ventura, 1932

Bibliografie: *Ilustrațiunea Română*, 20 ianuarie 1932, p. 3 (ilustrație)

Observații: În inventarele Galeriei Naționale, MNAR lucrarea figurează cu titlul *Autoportret*.

MNAR, Galeria Națională, inv. 28 doc 63182.

7. *M-elle de Lantillon*, 1932

Piatră

Expoziții: Sala Teatrului Maria Ventura, 1932.

Bibliografie: *Ilustrațiunea Română*, 20 ianuarie 1932, p. 3 (cu ilustrație).

Observații: lucrare nelocalizată.

8. *Portretul Arhiducelui Ștefan*, 1935

Semnăt, datat la baza gâtului: Ileana 1935

Bronz.

Colecția Maria Magdalena Holzhausen, Castelul Bran.

## **Figură simbolică**

9. *Fecioara Maria protectoarea mărilor*, către 1933

Calcar de Dobrogea.

Nesemnăt.

Amplasament: Vila *Tenha Yuvah*, a Reginei Maria, Balcic, Bulgaria. Statuia se află la intersecția fațadelor de nord și est.

## **Nuduri**

10. *Nud*, 1930

Bronz.

Expoziții: Sala Ileana, Cartea Românească, februarie 1930.

Bibliografie: H. Blazian, *Plastica*, în *Adevărul Literar și Artistic*, 9 februarie 1930 (cu ilustrație); H. Blazian, *Plastica anului 1930*, Atelierele Adevărul S.A., [București], 1931, p. 4 și il. p. 5.

Sursă: ANIC, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Observații: lucrare nelocalizată.

#### 11. *Nud*

Bronz.

Expoziții: Sala Ileana, Cartea Românească, februarie 1930.

Bibliografie: *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 10 (cu ilustrație).

Sursă: ANIC, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Observații: lucrare nelocalizată.

### **Sculptură mică**

#### 12. *Copii turci*

Bronz.

Expoziții: Sala Ileana, Cartea Românească, februarie 1930.

Bibliografie: *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 10 (cu ilustrație).

Sursă: ANIC, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Observații: lucrare nelocalizată.

#### 13. *Fată șezând*

Bronz.

Expoziții: Sala Ileana, Cartea Românească, februarie 1930.

Bibliografie: *Ilustrațiunea Română*, 20 februarie 1930, p. 10-11 (cu ilustrație).

Sursă: ANIC, *Jurnalul Reginei Maria*, manuscris, dos. III 173, rola 482, p. 123.

Observații: lucrare nelocalizată.

\*Catalogul de față ilustrează stadiul actual al cercetării.

### **Ilustrația de carte**

Ileana of Romania, *I live again*, Rinehart & Company, New York 1952 (29 de ilustrații).

Aceleași ilustrații apar și în a doua ediție: Ileana Principesă de România, Arhiducesă de Austria, *Trăiesc din nou*. Traducere din engleză de Agra Baroti-Gheorghe. Prefață de Al. Paleologu, Ed. Humanitas, 2010





# POZIȚIONĂRI IDENTITARE ÎN AVANGARDA ROMÂNEASCĂ

de IRINA CĂRĂBAȘ

## Abstract

The article is focused on the insufficiently discussed problem of the Jewish identity of most members of the Romanian avant-garde. Taking as a starting point the avant-garde journal *Integral* (1925-1928) it explores how several identity stages were produced, reconfigured, and interpreted. Although *Integral* like the other avant-garde journals published in Romania provides almost no ground for considering the avant-garde a form, an expression or a support of the Jewish identity, when scrutinized in the broader context of contemporary press, the various ways in which its main contributors define their own ethnic and cultural identity make sense. The Jewish cultural press along with other publications is mapped in order to retrace the modes in which concepts about Jewish art and literature, about the avant-garde and the avant-garde artists are internalized and displayed. On the one hand, the oscillation between self-reflection and reception of the Other concerning the relation of the Jewish identity to the avant-garde helps to establish certain lines of conceptual circulation in several contexts. On the other hand, the contexts themselves, particularly the political ones (the fascism of late 1930s and the early years of the communist regime – 1945-1947), are considered a form of agency in the identity construction process.

**Keywords:** Romanian avant-garde, *Integral*, M.H. Maxy, Jewish identity, national specific, extreme right, communism.

Max Herman, Ștrul Leibă Croitorul, Eduard Marcu, Filip Brauner, Benjamin Wechsler, Alexandru Binder, Iuliș Blumenfeld, Salman Locker sunt numele trecute, de obicei, între paranteze în notațiile biografice despre M.H. Maxy, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, Filip Brunea-Fox, Barbu Fundoianu, Sașa Pană, Jules Perahim, Gherasim Luca. Parantezele semnalizează, potrivit unei convenții de redactare, faptul că numele sub care aceștia sunt cunoscuți reprezintă pseudonime cu care purtătorii lor s-au identificat în lumea culturală. Dincolo de convenție, parantezele pun la un loc și, în același timp, despart două sisteme de referință care au funcționat împreună obliterându-se reciproc, cooperând sau urmând traiectorii paralele. Parantezele pot fi privite ca un instrument simbolic cu care au operat avangardiștii înșiși, comentatorii lor din epocă (transferând, în anumite circumstanțe, paranteza asupra pseudonimului) și cercetătorii ulteriori. Originea evreiască comună semnificată de numele pus între paranteze a fost, de-a lungul timpului, deplasată de comentatorii între extreme: fie constituia unica modalitate de a vedea avangarda, fie era cu desăvârșire uitată<sup>1</sup>. Orice pseudonim este susceptibil de a fi interpretat ca parte a unei

<sup>1</sup> Motivațiile ce au dus la neglijarea chestionării identității etnice în cercetarea avangardei sunt multiple. Studiile dinainte de 1990 apăreau într-un climat naționalist și adeseori xenofob care nu îngăduia astfel de problematizări. În plus, o atare întreprindere se intersectează cu probleme precum antisemitismul sau Holocaustul, care fac ca subiectul să fie mai degrabă dificil și incomod. După 1990, au apărut referințe sau mici intervenții, fără a conduce, din păcate, la un studiu serios și sistematic. Foarte recent subiectul a fost valorificat de două expoziții *Destine la răscruce. Artiști evrei în perioada Holocaustului*, texte Monica Enache și Valentina Iancu, MNAR, București, 2010-2011 și *Van dada tot surrealisme Joodse avant-garde kunstenaars uit Roemenië, 1910-1938/ From Dada to Surrealism Jewish Avant-Garde Artists from Romania, 1910-1938*, Radu Stern en/and Edward van Voolen (ed.), Joods Historisch Museum /Jewish Historical Museum, Amsterdam Uitgave/ Published

strategii de modelare a unui eu artistic, păstrând sau nu conexiuni cu ceea ce am putea numi eul privat<sup>2</sup>. Totuși, chiar dacă avem de-a face cu un fenomen colectiv de renunțare totală sau parțială la numele evreiesc, aceasta nu implică neapărat și o atitudine colectivă față de identitatea etnică. Nici măcar numele nu sunt supuse unui proces omogen de transformare – unii dintre avangardiști își păstrează parțial numele de naștere, alții chiar integral, ca Victor Brauner sau Marcel Iancu, Maxy îl restrânge la inițiale, iar Perahim și-l traduce din germană în ebraică. Pe de-o parte, alegerea unui pseudonim se suprapune unui obicei destul de răspândit în comunitatea evreiască încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea de a avea și un echivalent românesc al numelui, fapt ce indica dorința de aculturare. Pe de altă parte, multe pseudonime își au explicații anecdotice ce subîntind felurite modalități de legitimare artistică<sup>3</sup>. Așadar, pornind chiar de la utilizarea numelui, este imposibil să se precizeze o identitate evreiască monolită sau un tip de raportare la propria identitate valabil în mod egal pentru toți artiștii menționați.

În ce măsură originea etnică a contribuit la practicile artistice ale avangardei din România în care acești artiști au fost angrenați este, într-un anumit sens, o întrebare cu posibilități limitate de răspuns. Este cert că grupurile formate și re-formate în jurul revistelor de avangardă nu au fost puse în slujba construirii unei identități artistice colective pornind de la apartenența etnică. În alte spații geografice, precum Rusia, Ucraina sau Polonia, apar, mai ales la sfârșitul deceniului al doilea și prima jumătate al celui de-al treilea, asociații de artiști care își asumă în egală măsură avangarda și evreitatea, încercând să definească și să producă o artă cu specific. Iată ce scriau în 1919 Ysakhhar ber Rybak și Boris Aronson, membri fondatori ai grupului cultural idiș *Kultur Lige* din Kiev: „Chiar dacă artistul dorește să fie, prin munca sa, internațional, va scoate întotdeauna la iveală o construcție proprie de natură spirituală și emoțiile mediului din care provine.”<sup>4</sup> Nici grupul de la *Integral*, nici cele de la *Contimporanul*, *unu* sau *Alge* nu se aliniază unor declarații similare și, mai mult, nu lasă să transpară în ceea ce publică, decât ocazional și tocmai de aceea greu de circumscris, preocupări pentru identitatea evreiască, fie ea individuală sau colectivă. Steven Mansbach a încercat să plaseze articulația identitară a avangardei din România dincolo de stratul declarațiilor sau al tematicilor literare și artistice în registrul reacțiunii sociale. Natura experimentală și cosmopolitismul avangardist sunt puse pe seama marginalizării sociale cu care artiștii evrei erau confrunțați<sup>5</sup>. Este o interpretare cumpănită ce include identitatea evreiască în problematica avangardei fără a o absolutiza. Poziția marginală a avangardei în câmpul cultural nu aparține doar spațiului românesc și este determinată de factori multipli. Rămâne, așadar, un punct nevralgic conexiunea, poate, prea abruptă dintre social și estetic.

Michael Finkenthal detecta o capcană în întrebarea cu privire la un specific evreiesc al avangardei din România, deoarece atât negația, cât și afirmația ar implica o excludere: prima

---

by Jewish Historical Museum, Amsterdam, 2011. A avut loc de asemenea o conferință internațională având identitatea evreiască și avangarda ca temă centrală: *București – Zürich – Paris – Tel Aviv. Avangardiști români și evrei în spațiul cultural românesc*, organizator Centrul de Studii Iudaice „Goldstein – Goren” și Biblioteca Academiei Române, București, mai, 2011.

<sup>2</sup> Pseudonimul face într-un fel vizibil ceea ce Michel Foucault numea „modul specific de existență” a numelui autorului ce nu aparține în totalitate nici persoanei private, nici operei, ci se configurează la intersecția mai multor discursuri: *Qu'est-ce qu'un auteur?*, în M. Foucault, *Dits et écrits. 1954-1969*, Paris, 1994, p. 798.

<sup>3</sup> Se spune că numele Maxy este dat de Iser (în romanul autobiografic al Liane Maxy, inventarea acestui nume corespunde acceptării lui printre profesioniștii picturii; a se vedea Liana Maxy, *Nucleul magic*, f. I., Israel, 1986, p. 79-81), iar cel de Călugăru, de Lovinescu; Fundoianu și-a ales numele după cel al unei moșii a familiei; în cazul lui Gherasim Luca ar fi vorba de un fel de *objet trouvé* (a se vedea Petre Răileanu, *Gherasim Luca*, Paris, 2004) etc.

<sup>4</sup> *Apud* Claire Le Foll, *L'école artistique de Vitebsk (1827-1923). Eveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malévitch*, Paris, 2002, p. 162.

<sup>5</sup> S.A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, Cambridge, p. 248.

variantă ar putea conduce la căderea într-un vechi clișeu al lipsei de creativitate a evreilor, iar a doua ar însemna expulzarea avangardei din cultura română ca un corp creat de „străini”<sup>6</sup>. De asemenea, a spune „da” specificului evreiesc ar complica problema identității avangardei, deoarece ar arunca în incertitudine, de această dată, contribuțiile artiștilor de alte proveniențe ca Ion Vinea, Hans Mattis-Teutsch, Corneliu Michăilescu sau Geo Bogza. Capcana întrebării ar putea fi evitată prin adoptarea unei concepții fluide asupra identității artiștilor de avangardă care să presupună multiplicitate, stratificare și reconfigurare în timp. Activitatea acestor artiști nu s-a mărginit la spațiul sau la durata de viață a revistelor de avangardă, ci s-a desfășurat în trasee paralele sau care urmează o altă cronologie decât cea atribuită îndeobște avangardei. Prin urmare, avangarda conturează și este conturată de una din mai multele ipostaze identitare ale acestor artiști, fie ei evrei sau nu, ipostaze individuale care interacționează într-una colectivă. Trebuie menționat că identitatea colectivă a avangardei este guvernată în mod programatic de ideea de internaționalism și transindividualism ce minimizează sau chiar exclude cultivarea unui caracter național sau etnic. Mai mult, avangarda este considerată de către membrii ei ca indisolubil legată de cultura română nu în sensul unei specificități, ci al unei funcțiuni locale. Aceasta reprezintă totodată un conector la cultura europeană, așa cum apare explicit într-un pasaj extrem de citat dintr-un articol de M.H. Maxy, fondatorul revistei *Integral*: „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului X sau Y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiasi spirit european pe toată întinderea lui geografico-spirituală. De aceea modernismul nostru nu e și nu poate fi, după cum au aerul s’o creadă băeții deștepți, un sistem mecanic de gimnastică spirituală împrumutat din Occident și adaptat la noi. Nucleele moderniste în plină creștere reprezintă de aceea izbucnirile vulcanice ale spiritualității europene, aceeași ca esență pe toată întinderea ei, ce se manifestă aici ca și aiurea, biruind date psihologice și climaterice, socotite până acum inalterabile. Modernismul românesc se integrează peisagiului spiritual european așa cum o certifică cazul Brâncuși.”<sup>7</sup> O atare poziție ar explica politica similară adoptată de jurnalele de avangardă ce situează în sfera preocupărilor lor mai degrabă o identitate românească (conotată geografic și nu etnic) decât una evreiască. Această identitate românească era în definitiv ceea ce îi unea pe artiștii și scriitorii respectivi, iar atitudinea lor comună era una critică față de opiniile naționaliste sau propovăduitoare ale unui specific românesc (în sens etnic) al literaturii și artei.

Ideea unei duble identități, care ar putea fi ridicată pornind de aici, poartă deja o istorie relativ îndelungată, fiind un element constitutiv al mișcării de emancipare a evreilor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Aceasta propunea o modernizare socială, adoptarea limbii locale și a educației laice, profesionalizare diversificată fără renunțarea la cultura iudaică. Ideile Haskalei devin active pe teritoriul României în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, răspândirea și interiorizarea lor sunt însă, ca și în alte locuri din Europa centrală și estică, neuniforme și inegale<sup>8</sup>. Luând în considerare aceste caracteristici, Ezra Mendelsohn schițează două tipologii ce coexistă nu numai în secolul al XIX-lea, ci și în cel următor (care, ce-i drept, calchiază opoziția banalizată care opune Vestul avansat, Estului înapoiat): „evreul oriental”, tradiționalist, mai puțin interesat de asimilare, vorbitor de idiş și „evreul occidental”, urbanizat, progresist și partizan al asimilării<sup>9</sup>. Emanciparea evreilor și felul în care ea trebuie

<sup>6</sup> Michael Finkenthal, *Evreii în avangarda literară din România interbelică: interferențe și rezonanțe europene*, în *Identitatea evreiască și antisemitismul în Europa Centrală și de Sud-Est* (simpozion internațional, Goethe Institut, București, 9-11.12.2002), București, 2003, p. 135.

<sup>7</sup> M.H. Maxy, *Politica plastică*, în *Integral*, 9, 1926, p. 3.

<sup>8</sup> A se vedea George Voicu, *Aculturarea evreilor din spațiul românesc sau despre drama dublei identități culturale*, în *Studia Hebraica*, 5, 2005, p. 161-185, și Lya Benjamin, „Dinamica identității evreilor din România în viziune istoriografică”, în *Identitatea evreiască și antisemitismul*, p. 33-43.

<sup>9</sup> Ezra Mendelsohn, *The Jews of East Central Europe between the World Wars*, Indiana University Press, 1983, p. 6-7.

să aibă loc au dat naștere unor dezbateri atât în interiorul comunităților evreiești, cât și în afara lor. Semnificațiile identității sunt permanent regândite, ca și posibilitatea de funcționare într-un sistem identitar plural, care impune o anumită selecție de trăsături ce sunt păstrate sau suprimate. În această ecuație, religia, limba și naționalitatea au jucat un rol important. O privire statistică poate sugera câteva din dificultățile definirilor identitare. Datele recensământului din 1930, așadar, de la mijlocul perioadei interbelice, conturează câteva direcții în procesul de autopercepție a evreilor din România. Cei mai mulți echivalează naționalitatea cu religia, dar nu și cu limba, declarându-se evrei de religie mozaică având ca limbă maternă româna sau maghiara și germana în Transilvania<sup>10</sup>. Din secolul al XIX-lea până în momentul acestui recensământ, statul român își schimbase politicile în privința locuitorilor evrei – voi reveni ulterior asupra lor – fapt care nu a condus la asimilarea rapidă, ci a catalizat, alături de alți factori, procesul de aculturare pe care și datele de la 1930 îl înregistrează. Anul 1930 reprezintă o frontieră simbolică a perioadei interbelice, deceniul al patrulea fiind un deceniu al crizei, care va afecta violent și populația evreiască.

Artiștii din avangardă proveneau, în marea lor majoritate, din familii evreiești aparținând tipului „occidental”. În orice caz, opțiunea pentru modernizare este decisivă în ideile ce le traversează producțiile artistice, chiar dacă ele se referă arareori, în mod precis, la comunitatea evreiască. Locuirea în capitală și alegerea ei ca loc de lansare a revistelor și evenimentelor avangardiste fac, la rândul lor, parte din afirmarea modernizării. Marele oraș, ca spațiu al tranziției și al eterogenității, permitea estomparea diferențelor identitare și o anume flexibilitate în constituirea identității.

Discursul despre modernizare, adeseori căpătând accente militante, pe care artiștii și scriitorii avangardei îl susțin, avea o adresabilitate generală, căci întreaga societate românească era angrenată într-un proces de modernizare anevoios și, uneori, confuz. Există și contexte în afara celui avangardist în care este privilegiată identitatea evreiască, de pildă, atunci când textele sau lucrările lor sunt publicate în reviste sau ziare evreiești. Și aici, desigur, trebuie făcute departajări ce țin de tipul publicațiilor, precum și de momentul la care apar. De asemenea, nu toți membrii avangardei din toate etapele ei acționează similar sau se regăsesc în aceleași publicații. Așadar, identitatea este, într-un anumit sens, dependentă de context sau, altfel spus, anumite contexte create, alese sau impuse implică anumite reacții și anumite interpretări identitare. Contextele culturale, așa cum sunt publicațiile, nu sunt, desigur, autonome față de dinamica socială și politică. Dimpotrivă, identitatea apare ca un produs al relației cu toate aceste câmpuri și subcâmpuri, fiind privită de mulți cercetători nu ca formă dată, ci ca proces continuu de remodelare și activare<sup>11</sup>. Având în minte o astfel de concepție asupra identității, voi încerca să mă apropii mai mult de felul în care artiștii de avangardă valorifică sau se poziționează față de cultura evreiască de care sunt într-un fel sau altul legați. O recentă expoziție de la Muzeul de Artă din Łódź intenționa să prezinte câțiva artiști polonezi de origine evreiască activi în avangarda anilor 1920-1930 într-o perspectivă similară: „identitatea artistului nu trebuie considerată o concepție monolită, integrală și coerentă asupra sinelui construită pe fundamentul unei opțiuni «ori-ori» Dimpotrivă, «eul» cultural aproape întotdeauna cufundat în mai multe tradiții, pare a fi ceva fluid, schimbător,

---

<sup>10</sup> De exemplu, în Muntenia, unde gradul de asimilare era mai ridicat și unde se desfășoară mare parte din activitățile avangardei sunt înregistrate 94.216 persoane de religie mozaică, dintre care numai 19.842 au idiș ca limbă maternă, iar 86.545 se consideră de naționalitate evreiască. Pentru datele complete, a se vedea *ibid.*, p. 179-183.

<sup>11</sup> În toate științele umane, problematica identității este o temă de cercetare intensă, fapt ce duce uneori la paradoxala pierdere a sensului conceptului de identitate. Unii sociologi preferă, din această cauză, dar și pentru a da mai bine seamă despre natura relațională și metamorfică a identității, să folosească termenul de „identificare”. Pentru o discuție mai amplă asupra identității/identificării definite într-un mod activ, a se vedea Richard Jenkins, *Social Identity*, Routledge, Londra/New York, 2008, p. 17-18 *et passim*, și Karen A. Cerulo, *Identity Construction: New Issues, New Directions*, în *Annual Review of Sociology*, 1997, p. 394-397.



polifonic. Din acest punct de vedere, te poți simți în același timp polonez și evreu. Sau poți să simți nevoia de a te defini fără a folosi vreo categorie etnică.”<sup>12</sup> Mă întorc în timp pentru a adăuga acestui citat un altul care are un cu totul alt statut, căci aparține altei cronologii și altei specii de text, fiind extras dintr-un roman. Autorul lui, Mihail Sebastian poate fi considerat o voce „din interior”: ”Liber statul să mă decreteze vapor, urs polar sau aparat de fotografiat, eu nu voi înceta prin aceasta să fiu evreu, român și dunărean. [...] Nu spun că aliajul lor este scutit de disonanțe, nu pretind că pacea lor este imediată. Dimpotrivă, știu că acest acord lent, că această viețuire împreună are greutăți interioare, intime.”<sup>13</sup>

Dincolo de modalitățile particulare de a se raporta, de a se auto-prezenta, de a jongla cu ipostaze identitare multiple, originea evreiască (gândită în termeni strict etnici și/sau rasiali) a multor avangardiști a generat un tip de discurs care echivala avangarda cu evreitatea. Chiar dacă acest discurs s-a dezvoltat cu precădere în cercuri antisemite, fiind în fapt exterior avangardei, el nu poate fi ignorat. Nu doar pentru că era parte a unui mediu cultural și politic din care evreii erau pe cale de a fi expulzați total, dar și pentru că are adeseori aspectul unui contradiscurs în care se întâlnesc teme privind arta și literatura făcută de artiști de origine evreiască comune cu însăși reflecția acestora din urmă.

Dincolo de orice discurs, identitatea evreiască a constituit, pentru artiștii de origine evreiască, precum și pentru cei de alte profesii, un lucru de care nu puteau uita sau pe care nu îl puteau problematiza când era vorba de relația cu statul. Mai ales după 1939, când guvernul de extremă dreaptă a promulgat primele legi antisemite, identitatea evreiască, indiferent de forma asumată de purtătorii ei, a suferit o violentă dislocare: posesia privată sau colectivă a identității a fost apropiată de stat, care, mai apoi, a dat-o înapoi împuținată, schematică, monolitică, ireductibilă. „Înapoierea” a fost însoțită de represiune – excludere din asociații profesionale, șomaj, muncă forțată, pogromuri, lagăre – a cărei intensitate a crescut pe măsură ce fascismul și nazismul se instaurau ca ideologii oficiale. Există mărturii directe sau indirecte despre felul în care avangardiștii de origine evreiască au supraviețuit în acel timp<sup>14</sup>. Inserez aici exemplul relației lui Maxy cu statul român, așa cum este ea exprimată în actele pe care acesta i le-a eliberat de-a lungul timpului, ce rezumă, într-un fel brut, un traseu pe care mulți dintre evreii din România au fost obligați să îl facă. Din actele sale păstrate în fondul documentar ce îi poartă numele, aflat la Muzeul Național de Artă al României, selectez următoarele: certificat de naștere emis la Brăila în 1895 ce poartă mențiunea „strein de țară”; cerere de naturalizare din 1923 pentru întreaga familie; livret militar care consemnează faptul că a participat, în 1918, la război, căruia i se adaugă mai multe ștampile cu inscripția „evreu”, și o însemnare din 1941 ce îl exclude de la serviciul militar (dată la care au fost aplicate probabil și ștampilele).

Deși am specificat în mai multe rânduri că identitatea artiștilor de avangardă se construiește diferit în fiecare caz, până în acest punct al textului, tonul a fost mai degrabă generalizator. Am preferat această pendulare deoarece cred că problematica identității evreiești, în conexiune cu avangarda din România, poate fi situată la intersecția dintre particular și colectiv. Totuși, așa cum a mai fost discutat, avangarda nu constituie nici ea o unitate, chiar dacă o parte a membrilor ei au creat, prin prezența lor în diferitele ei stadii, fire de coeziune. Cum grupul de la *Integral* interesează cu precădere aici, acesta și membrii săi

---

<sup>12</sup> Jarosław Suchan, *Pole, Jew, Artist. Identity and the Avant-garde*, în Polah, *Żyo, Artysta. Tożsamość a awangarda*, Muzeum Sztuki, Łódź, 2009-2010, p. 4-5.

<sup>13</sup> Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, București, 2003, p. 229.

<sup>14</sup> De pildă, Sașa Pană, în memoriile sale, vorbește de pensionarea forțată din armată, munca obligatorie, purtarea stelei galbene, pogromurile din Moldova (S. Pană, *Născut în '02*, București, 1971, mai ales p. 600-624); noaptea pogromului din București este povestită de Liana Maxy (*op. cit.*, p. 329-339); F. Brunea-Fox relatează episoade ale aceluiași pogrom într-o carte publicată ulterior (*Orașul măcelului. Jurnalul rebeliunii și crimelor legionare*, București, 1944).

vor fi subiecții de care textul se va ocupa în continuare. Analiza se va apleca mai ales asupra articolelor din presa vremii, publicate de ei sau care îi privesc, care dezbat legătura dintre avangardă și evreitate, considerându-le elemente importante în „economia reprezentatională” a identității<sup>15</sup>. În același timp, prin natura lor efemeră, publicațiile și articolele lor permit surprinderea felului în care identitatea se construiește și se mobilizează în context și în timp.

## MICĂ HARTĂ DE PUBLICAȚII

Activitatea publicistică și literară a artiștilor și scriitorilor de la *Integral* depășește cu mult spațiul revistelor de avangardă. Printre periodicele la care colaborează, se numără și jurnale sau reviste culturale al căror public-țintă era comunitatea evreiască. Fie ziariști de profesie, fie artiști și scriitori care publică mai degrabă sporadic sau în sprijinul unei cauze bine conturate, participarea lor la presa evreiască este semnificativă. Interesant este faptul că Ion Călugăru, F. Brunea-Fox, Beniamin Fundoianu, M.H. Maxy, Victor Brauner, la care se adaugă Marcel Iancu și Sașa Pană, se îndreaptă aproape către aceleași publicații evreiești, dând senzația că avangarda a dat naștere unui spirit de grup care are capacitatea de a se transfera sau extinde și în alte contexte. În plus, un anume spirit colectiv se poate citi și în practica de a scrie unii despre alții, așa cum se întâmpla și în revistele de avangardă<sup>16</sup>. Participarea cu texte sau reproduceri ale unor lucrări proprii în presa evreiască, preferând, în general, un sector cultural și mai puțin unul politic, poate indica un sentiment de apartenență la comunitatea evreiască, deși nu toți cei care colaborau la aceste publicații erau în mod necesar evrei. Nu era vorba de „o viață paralelă”, ci de una ce se intersecta cu „viața de avangardist”, care confirmă opțiunea lor pentru nesepararea culturii evreiești de cea românească. Această poziție nu e însă lipsită de autoreflexivitate, probleme precum condiția artistului evreu, arta evreiască sau raporturile cu cultura română apar în unele articole, deși cu mare discreție și fără a constitui decât foarte rar teme principale.

Cât despre revista *Integral*, aceasta conține extrem de puține elemente, articole sau pasaje de text care ar putea fi asociate cu o identitate evreiască. Este interesantă metafora pe care Milița Petrașcu o folosește într-o scrisoare către Constantin Brâncuși în care îi relatează fondarea unei noi reviste de avangardă: „Maxy et Marcel Iancu se disputent la renommée du chef du modernisme, ici n'ont pas pu souffrir ensemble. Maxy est sorti du groupe en formant un journal «Integral», où quelques jeunes gens hurlent comme des prophètes d'Israël.”<sup>17</sup> Cum *Integralul* constituia un proiect avangardist mai coerent decât *Contimporanul*, este perceput ca fiind mai radical. De aici metafora urletului profetic, fără îndoială aflat în consonanță cu imaginea tipică a artistului de avangardă. Chiar dacă nu i se poate certifica natura intențională, identificarea artiștilor integraliști cu „profeții lui Israel” pune publicația sub semnul identității evreiești.

Cu toate acestea, tematica evreiască este livrată din exteriorul grupului cu o singură ocazie. A.L. Zissu<sup>18</sup>, patron de ziar, militant sionist și scriitor, este invitat să publice în nr. 10

<sup>15</sup> Am preluat această expresie din introducerea Debborei Battaglia la o antologie de studii de antropologie. Ea vorbește de fapt de „economia reprezentatională a eului” ce ar rezulta din permanenta confruntare cu istoriile, experiențele, imaginile de sine, textele, gesturile, atitudinile celorlalți. Astfel, acesta nu există ca atare, ci prin reprezentările sale de naturi diverse. Cred că această modalitate de a gândi eul poate fi transferată și asupra identității. A se vedea Debbora Battaglia, *Problematizing the Self. A Thematic Introduction*, in *Rhetorics of Self-Making*, D. Battaglia (ed.), University of California Press, 1995, p. 2-3.

<sup>16</sup> Desigur că această practică constituia un factor de coeziune a grupului de la *Integral* sau, mai târziu, de la *unu*, însă se datora și numărului extrem de redus de colaboratori permanenți, care preluau fiecare mai multe sarcini.

<sup>17</sup> Scrisoare a Miliței Petrașcu către Constantin Brâncuși, 8 mai 1925, în *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, ediție de Doina Lemny și Cristian Robert Velescu, București, 2004, p. 295.

<sup>18</sup> Figura lui Abraham Leib Zissu este destul de puțin cunoscută astăzi și foarte puține cercetări îi sunt dedicate. Pentru câteva date biografice și pentru activitatea sa de militant sionist, a se vedea M.H. Bady, *Scriitorul și omul politic predestinat: A.L. Zissu*, în *Din trecutul judaismului român*, Tel Aviv, 1985, p. 35-37.

un fragment din nuvela *Povestirile unui candelabru* care apăruse în volum în cursul aceluiași an<sup>19</sup>. Un mic articol-recenzie inserat la secțiunea *Note pe cărți* din același număr, semnat Benjamin Fundoianu, sugerează că el ar fi responsabil de includerea lui Zissu în revistă<sup>20</sup>. Fundoianu colaborase înainte de a emigra în Franța la ziarul *Mântuirea*, fondat de Zissu, și tot el îi va traduce *Povestirile* în franceză și se va ocupa de publicarea lor la Paris. Articolele lui de la sfârșitul anilor 1910 discutau aspecte culturale și politice ce țineau de receptarea identității evreiești în România, dar și în alte spații geografice<sup>21</sup>. În recenzia din *Integral*, Fundoianu identifică lumea ștetl-ului din Moldova, prezentă în literatura lui Zissu, cu ambianța copilăriei sale. Așa cum copilăria aparține trecutului, tot așa textul lui Fundoianu nu se oprește mult asupra semnificației personale a povestirilor. Viața evreilor moldoveni constituie, pentru Zissu, crede Fundoianu, mai degrabă un pretext pentru elaborări metafizice. Alegerea acestei teme nu ar avea nimic de-a face cu căutarea pitorescului și nici cu originea etnică a autorului: „Scriitor evreu pentru că descrie viața evreiască a unui târg din Moldova? Nicidecum. Dl. Zissu este dincolo de evreu, a trecut peste dânsul, deși cu dânsul de mână.”<sup>22</sup> Această poziție va fi nuanțată de prefața la ediția pariziană într-o direcție pe care textul românesc nu o prevestea cu necesitate. Negarea calității de scriitor evreu înseamnă, pentru Fundoianu, negarea atribuirii acestei calități pe baza unor clișee cum ar fi nume sau obiceiuri evreiești, care se regăsesc, într-adevăr, în stratul superficial al scrierii lui Zissu. Dacă nu este scriitor evreu în acest sens, el nu aparține nici literaturii române, va preciza textul franțuzesc, ci aparține unui iudaism metafizic ce nu cunoaște localizare geografică sau etnografică. Într-un fel, Fundoianu proiectează în aceste considerații ceea ce resimte ca fiind propria misiune existențială<sup>23</sup>. La momentul dat, pentru el, avangarda se fundamenta pe un efort de transformare spirituală ce o făcea compatibilă cu căutarea acestui iudaism metafizic în care se va angaja mai târziu cu ardență. Însă contribuțiile sale substanțiale din mai toate numerele *Integralului* nu lasă să se întrevadă nimic din aceste preocupări.

Probabil, tot datorită lui Fundoianu, A.L. Zissu își va păstra și ulterior legătura cu revista *Integral*, două poeme ale sale fiind incluse într-o antologie de poezie franceză și românească alcătuită pentru un număr ulterior<sup>24</sup>. Compania în care este introdus îi cuprinde, printre poeții de limbă franceză, pe Tristan Tzara, Paul Dermée, Max Jacob, Benjamin Fondane, Céline Arnould, Pierre Reverdy, iar partea română adaugă colaboratorilor permanenți ai revistei doar alte două nume, cel al lui Zissu și cel al lui Al. Philippide. Criteriile antologiei erau îndeajuns de laxe pentru ca poemele lor să cadreze fără stridențe. Numai proza anterior menționată a lui Zissu pare excentrică în *Integral* datorită subiectului (lumea evreiască); în privința stilului, discontinuitatea, asociațiile inventive de cuvinte corespundeau, fără îndoială, gustului integraliștilor. Aceștia sunt mai puțin interesați de subiect, poate, nu atât din prudență, pentru a nu fi etichetați drept scriitori evrei, ci, mai curând, deoarece era asociat unor genuri literare tradiționale precum povestirea sau romanul. În plus, atașamentul comun declarat față de marele oraș nu se regăsea în lumea semiurbană a ștetl-ului pe care Zissu o evoca în proza sa. Din același registru și la fel de excentrice în contextul lor fuseseră și piesele de teatru plasate în aceeași atmosferă, publicate de Scarlat Callimachi în revista *Punct*. Un caz aparte este Ion Călugăru, în interiorul operei căruia se poate face o distincție între literatura numită uneori „a ghetoului” și cea considerată de avangardă. În prima categorie intră, printre altele, volumul de debut *Caii lui Cibioc* (1923) și

<sup>19</sup> În *Integral*, 10, 1927, p. 8-9.

<sup>20</sup> B. Fundoianu, *Spovedania unui candelabru de A.L. Zissu*, în *Integral*, 10, 1927, p. 14.

<sup>21</sup> Aceste articole au fost strânse în volum, a se vedea B. Fundoianu, *Iudaism și elenism*, București, 1999.

<sup>22</sup> B. Fundoianu, *Spovedania* ..., p. 14.

<sup>23</sup> Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Paris, OXUS, p. 19. Tot O. Salazar-Ferrer presupune că influența lui Zissu, care făcea parte din cercul familiei, asupra lui Fundoianu începe din prima tinerețe. A se vedea p. 11.

<sup>24</sup> *Integral*, 13-14, 1927.

romanul autobiografic *Copilăria unui netrebnic* (1936), iar în cea de-a doua, *Paradisul statistic*, publicat în epoca integralistă și ilustrat de Maxy. Crohmălniceanu a citit cariera lui ca întrepătrundere a două trasee ce își păstrează autonomia, dar, ale căror contaminări pot ieși la iveală la o examinare atentă<sup>25</sup>.

La fel, lăsând la o parte imaginile reproduse în paginile *Integralului*, se poate pune întrebarea dacă artiștii își propun să reprezinte viața tradițională evreiască<sup>26</sup> sau orice alte elemente ce ar putea fi puse în legătură cu o identitate etnică. Situația artelor nu e cu mult diferită de cea a literaturii, prin urmare, rare sunt ocaziile în care astfel de indicii sunt integrate reprezentării. Se pare că arta nu constituia, pentru avangardă, un mijloc de identificare etno-culturală și nici nu era invitată să participe la fixarea sau rememorarea unor date, trăsături, semne din același registru<sup>27</sup>. În pictura lui Victor Brauner din anii ce preced fondarea *Integralului* (1922-1923), s-ar putea circumscrie un corpus de lucrări cu teme biblice, extrase mai ales din Vechiul Testament<sup>28</sup>. Chiar dacă intens, este un episod pasager pe care Brauner nu îl va repeta și asupra căruia nu va reveni niciodată.

Faptul că identitatea evreiască poate fi detectată numai în surdină nu circumscrie doar experiența de la *Integral*. În toate publicațiile de avangardă se întâlnesc situații similare în care pozițiile politice și sociale sunt aruncate între rânduri. O excepție o constituie primii doi ani ai *Contimporanului* care debutase, de altfel, nu ca revistă de avangardă și nicidecum interesată exclusiv de domenii artistice, ci ca publicație de comentariu politic, social și cultural. Orientarea stângistă în sens larg și fără afiliere de partid infuzează articolele de critică la adresa guvernării liberale și a modalităților prin care aceasta face față efectelor încă semnificative ale războiului<sup>29</sup>. În 1923, când dreptul la cetățenie dat evreilor din România este contestat de violente mișcări studențești la Iași, Cluj și București, o lungă serie de articole denunță complicitatea guvernului liberal care nu luase măsuri urgente și profita de

---

<sup>25</sup> Ovid Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, 1972, p. 369-377. O asemenea sugestie făcea și George Călinescu atunci când detecta în *Caii lui Cibioc* și *Abecedar de povestiri populare* „stricate procedee suprarealiste”. Ceea ce înțelegea criticul prin suprarealism nu este totuși prea clar: G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1988, p. 795.

<sup>26</sup> Aceasta era deja din secolul al XIX-lea un gen practicat mai ales de artiști preocupați de conservarea memoriei practicilor de viață tradiționale ca, de pildă, I. Pen (Vitebsk), Alphonse Levy (Franța), Josef Israels (Germania) sau Maurycy Gottlieb (Polonia). Plecând de la câteva asemenea reprezentări, Linda Nochlin discută modalitățile prin care s-a constituit, în epoca modernă, un tipic/un tip vizual identificabil automat cu evreitatea. Chiar și acest tip de reprezentare, ce pare perfect lizibil și clar, poate fi sediul ambiguității în funcție de contextul producerii/intenției/expunerii, fiind susceptibil de a fi receptat ca filosemit sau, dimpotrivă, antisemit: Linda Nochlin, *Starting with the Self. Jewish Identity and its Representations*, în *The Jew in the Text. Modernity and the Construction of Identity*, L. Nochlin, Tamar Garb (ed.), Londra, 1995, mai ales p. 11-17. Reprezentarea evreilor în straie tradiționale de către artiști neevrei datează de câteva secole, pitorescul fiind aici adevăratul personaj. Există exemple și în spațiul românesc, precum Nicolae Grigorescu sau Octav Băncilă. Artiștii evrei din România nu abordează însă decât rareori acest gen sau variante, de exemplu, Iser, *Evreu cu carte*, desen colorat, MNAR.

<sup>27</sup> Tom Sandqvist încearcă să demonstreze absorbirea culturii evreiești tradiționale în strategiile dadaiste din epoca züricheză. Din păcate, conceptul de identitate pe care îl folosește Sandqvist este extrem de confuz ca și metodologia; el amestecă surse ale culturii românești și evreiești fără simț de selecție și fără a dovedi că artiștii respectivi au avut măcar cunoștință de ele: *DadaEast. The Romanians of Cabaret Voltaire*, MIT Press, 2006. A se vedea recenzia mea din *Ligeia*, 93-96, 2009, p. 202-205.

<sup>28</sup> Acest corpus a fost propus ca atare de Roland Prügel care și stabilește tema unor lucrări din acea perioadă, păstrate sau dispărute, al căror titlu era, mai degrabă, neutru. Din el fac parte: *Adam și Eva*, *Lot și fiicele lui*, aflate la Muzeul de Artă, Tulcea (identificarea autorului), *Izgonirea din paradis*, *Salomeea*, *Fuga în Egipt* (pierdute, cunoscute prin fotografii). Tot aici poate fi amintită pictura cunoscută sub numele *Portret de grup*, MNAR, din aceeași perioadă, în care figura centrală poartă semnele distinctive ale unui rabin. R. Prügel, „Expressiver Rebellionsgeist, gemalte Poesie: zum Frühwerk Victor Brauners in Rumänien”, în RRHA, BA, 2004-2005, mai ales p. 62-65.

<sup>29</sup> Despre politica revistei, a se vedea Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, 2007, p. 132-140.

bulversările antisemite pentru a abate atenția de la propriile insuficiențe<sup>30</sup>. Teme asociate sunt și pericolul constituirii unei grupări fasciste în România sau influența nefastă a lui Nicolae Iorga care justifica, pentru unii, antisemitismul<sup>31</sup>. Cu toate că acest episod „s-a șters” din istoria publicației, ba chiar a fost „îndepărtat”, printr-o cenzură temporală de câteva luni (iulie 1923–aprilie 1924), de *Contimporanul*, revistă angajată în configurarea avangardei românești, el rămâne ca un cadru invizibil de care unele dintre textele ulterioare rămân legate.

Periodicele evreiești la care avangardiștii colaborează reprezintă, în fapt, singurele spații în care identitatea evreiască este asumată într-o manieră mai coerentă, dar diferită pentru fiecare în parte. Se poate înregistra și o „evoluție” cronologică, anii 1930 și 1940 comasează cea mai mare parte a acestor colaborări. În anii 1920, mai exact 1925-1926, trebuie menționată apariția meteorică a revistei *Puntea de fildeș*, destinată susținerii primei universități din Ierusalim, la care se asociază, printre alții, Maxy, Fundoianu, Călugăru, Brunea-Fox și Iancu. Primul său număr explicita funcția publicației, gândită ca angajament pe termen scurt și fără legături directe cu sionismul: „Scriitorii și artiștii evrei, adunați într-o colonie înfloritoare, în preajma Ierusalimului, au adresat un apel către scriitorii evrei din toate țările, rugându-i să organizeze pretutindeni, în aceeași zi, un festival, al cărui produs să servească realizărilor practice din Palestina, în clipa în care se deschide acolo o nouă Universitate. Scriitorii evrei-români au răspuns și ei acestei chemări și au organizat o șezătoare în seara de 11 Aprilie. Cu acest prilej apare numărul festiv al revistei *Puntea de fildeș*, la care colaborează scriitori evrei-români cu concepții politico-sociale diverse, aducând astfel un omagiu colegial confrăților de pe țărmurile îndepărtate ale Mediteranei”<sup>32</sup>. Cele două numere, care alcătuiesc o antologie de bucăți literare ale scriitorilor evrei contemporani între care se inserează articole-eseu, nu au ca motiv exclusiv Țara făgăduinței, ci includ aspecte locale legate de tema evreiască. De imaginea grafică sunt, cu siguranță, responsabili Maxy și Iancu care fac, alături de I. Ross și Sigmund Mauer, portretele semnatărilor de texte, la care adaugă și reproduceri de picturi și planuri de arhitectură personale și obiecte de artă decorativă ale prietenului lor Andrei Vespremie. Obiceiul ca portretele colaboratorilor să apară în dreptul articolelor era comun și toți acești artiști fac acest serviciu și altor publicații, inclusiv celor de avangardă. În cazul de față, spațiul ocupat de portrete este mai generos decât în situațiile similare, astfel încât capătă o anume autonomie, depășind simpla funcție de appendice al textului. Contribuția lor este și de natură textuală cu reflecții asupra situației artelor în spațiul care devenise, pentru mulți, o nouă patrie. Marcel Iancu recomandă urmarea preceptelor moderniste în urbanismul și arhitectura în formare<sup>33</sup>. Maxy întrevide drumuri distincte pentru artiștii evrei rămași în Europa și atașați moștenirii ei culturale și cei plecați care, probabil, vor renunța la ea. Articolul este intitulat semnificativ *Noi și noi*, ceea ce implică, pe de-o parte, identificare și, pe de alta, prin repetiție, diferențiere<sup>34</sup>.

La sfârșitul anilor 1920, se lansează o revistă culturală evreiască de mare influență și circulație, *Adam*, condusă de I. Ludo, care atrage, din nou, colaborări semnificative din

<sup>30</sup> De exemplu, V. [Ion Vineanu], *Alarmă*, în *Contimporanul*, 27, 1923, p. 4; P. Ciorăneanu, *În jurul unei cauze*, *ibid.*, 29, 1923, p. 1; Aladin, *Tălcul scandalului*, *ibid.*; I.G. Costin, *Avortul reacțiunii*, *ibid.*, 30, 1923, p. 1; I. Vineanu, *Cultură și antisemitism*, *ibid.*, p. 2.

<sup>31</sup> De exemplu, C. Spina, *Fascia română*, în *Contimporanul*, 25, 1923, p. 5-6; Aladin, *Doi rivali*, *ibid.*, 27, 1923, p. 1; I.V. [Ion Vineanu], *Fascismul e de origine română*, *ibid.*, p. 4; I.V., *Aventura dlui Iorga*, *ibid.*, 30, 1923, p. 1.

<sup>32</sup> Mic editorial nesemnat, în *Puntea de fildeș*, 1925, p. 1. A se vedea și Vlad Solomon, *O punte de fildeș între Ierusalim și București – Marcel Iancu sionist și O punte de fildeș între Ierusalim și București II – Vila pentru Palestina*, în *Acum* – revistă on-line, <http://www.acum.tv/articol/6401> și <http://www.acum.tv/articol/11106>, consultată 28.03.2011.

<sup>33</sup> Marcel Iancu, *Reclădirea Palestinei*, în *Puntea...*, 1925, p. 22. Va publica și în numărul următor *Note*, (p. 5) în care reia, într-o formă practică și la *Contimporanul*, câteva ziceri legate de avangardă.

<sup>34</sup> M.H. Maxy, *Noi și noi*, *ibid.*, 1926, p. 23.



partea avangardiștilor. Profilul ei este, în primul rând, literar alăturând figuri contemporane și istorice, la care se adaugă comentarii general culturale, sociale sau politice legate de viața evreilor și reproduceri ale unor lucrări făcute de artiști evrei din România sau aiurea. În acest context relativ deschis, fiecare se înserează conform propriilor aptitudini: Ion Călugăru, Beniamin Fundoianu, Sașa Pană publică literatură și critică literară (inclusiv unii despre alții), Brunea-Fox, reportaje despre diverse comunități evreiești, Maxy, Brauner, Iancu, pictură și grafică. Își găsește loc aici chiar și o piesă poetică de Ilarie Voronca, cel care a evitat orice posibilă identificare cu cultura sau originea evreiască prin literatură sau prin articolele din jurnalele de avangardă sau de alt tip la care a colaborat. Revista tipărea atât materiale noi, cât și articole sau imagini ce fuseseră deja publicate în altă parte. Pentru Maxy, de pildă, constituie o ocazie de a-și republica un articol despre Arthur Segal, apărut pentru prima dată în *Integral*<sup>35</sup>. Dacă, inițial, acesta putea fi subsumat unor strategii de legitimare a integralismului, textul funcționează, la republicare, ca prefață la o scriere a lui Segal însuși în care este discutat raportul dintre artist și critic și dreptul artistului de a-și interpreta propria operă<sup>36</sup>. Un context similar prelungește, peste ani, ideile de la *Integral* privind „preistoria” avangardei, în care lui Iser i se dădea rolul de „pater”. Având alături un articol de Marcel Iancu<sup>37</sup> dedicat tot lui Iser, Maxy îl prezintă în același mod ca în textul său mai timpuriu, la care el însuși se referă printr-un citat<sup>38</sup>. În 1938, presiunea antisemitismului devenise apăsătoare, astfel că revista introduce și articole cu caracter defensiv care încearcă să demonteze condiția de străin care li se atribuia evreilor și să tragă un semnal de alarmă cu privire la abuzurile la care erau supuși. Chiar și în articolul lui Maxy despre Iser transpare atmosfera opresivă. Deși calitatea lui de artist de origine evreiască nu este menționată în niciun fel, ea este cumva de la sine înțeleasă prin prezența lui în revistă: „Cu toate vicisitudinile acestei ultime decade de acerbă luptă economică și politică, Iser a reușit, ca urmare a optimismului său viguros, să construiască o operă care rămâne ca un îndreptar de înălțare sufletească”<sup>39</sup>.

Această perioadă de la finele anilor 1930 devine semnificativă pentru o asumare mai precisă a condiției de artist/scriitor evreu. Pentru avangardiști (iarăși, pentru fiecare diferențiat), este vorba de o nouă ipostază identitară, de o nouă modalitate de identificare ce are consecințe și asupra receptării propriei producții artistice. Ea poate fi dedusă din articolele din periodice (apărute până în 1940 căci după aceea ziarele evreiești au fost desființate) și nu transformă, în mare, felul de a lucra sau tematica operei. Ziarul *Înfrățirea* (1939-1940) adună, sub directoratul lui Felix Aderca, nume ale avangardei ca Ion Călugăru, M.H. Maxy, Sașa Pană și, în semn de solidaritate, Stephan Roll. Ei se pun în slujba misiunii defensive și apologetice declarată în primul număr: „*Înfrățirea* apare pentru cititorul evreu, conștient de rolul său în țara în care trăiește. [...] Vremea pe care o trăim cere oameni de linie, conștienți și conștiincioși. Câte unul, la câte un singur post de comandă. Și în special tineri. Nerăsufiați, neîntinați, neînfundați în diverse potlogărioare laice sau religioase, rituale, asimilatorii sau asimiliste șocant. Suntem evrei și astfel trebuie să ne prezentăm. Și astfel ne vom prezenta.”<sup>40</sup> Așa cum scrie și Felix Aderca într-un articol-program, ziarul își propune să creeze solidaritate împotriva antisemitismului și să prezinte contribuția evreilor la cultura română. „Urmărim în fond un singur lucru: valorificarea ca oameni, pe măsura însușirilor fiecăruia, a evreilor din cuprinsul țării. Ținând seama de calomniile grele care au fost

<sup>35</sup> Arthur Segal, în *Integral*, 5, 1925, p. 12-13, și în *Adam*, 1.06.1929, p. 10-11.

<sup>36</sup> Arthur Segal, *Subiectivitatea și obiectivitatea criticii*, în *Adam*, 1.06.1929, p. 12-14.

<sup>37</sup> Marcel Iancu, „Iser”, în *Adam*, 1-15 dec. 1938, p. 10.

<sup>38</sup> M.H. Maxy, „Iser”, *ibid.*, p. 10-12.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>40</sup> *Cuvânt înainte*, în *Înfrățirea. Organ de informații și îndrumare evreească*, 15.02.1939, p. 1.

aruncate asupra-ne și din care multe au fost crezute, scopul nostru nu se va putea realiza decât într-un singur fel: prin ridicarea prestigiului nostru, prin dobândirea iubirii sau cel puțin a respectului concetățenilor noștri creștini.”<sup>41</sup> Implicarea lui Maxy va fi extrem de activă de-a lungul anului 1940 nu numai în domeniul comentariului cultural, ci, chiar depășindu-l, în politica internă a comunității evreiești. Este un critic constant al conducătorilor comunității și al feluritelor organizații ce s-au arătat incapabile să își ocrotească membrii și propune felurite soluții pentru școlile evreiești sau pentru asistența socială<sup>42</sup>. El se poziționează, așa cum reiese din articolele sale, într-o identitate mediană ce nu acceptă nici sionismul nici asimilismul total (botez sau indiferență). Pare avocatul unui asimilism moderat pentru care apartenența etnică nu ia forme prescrise, ci se manifestă variat și individual. Din loc în loc, transpare drama de a fi condamnat pentru propria identitate, ajunsă tocmai datorită condițiilor de restriște într-un nou stadiu. Acestea consonează cu articolele semnate de Ion Călugăru care descriu condiția disprețuită a evreului, umilința la care este supus, precum și consternarea în fața urii provocate de antisemitism.

Privind retrospectiv, în perioada în care cuvântul scris le era interzis artiștilor de origine evreiască, funcția pe care acesta și-o asumase în anii imediat premergători, aceea de a apăra o identitate, este preluată de imagine. Evenimentelor dramatice din anii 1940, li se pot găsi câteva urme în grupul restrâns de lucrări pe care membrii avangardei, fie cei rămași în România, fie cei plecați, reușesc să îl producă în acel timp care îi confrunta cu lipsuri, amenințări și moarte. Maxy pictează *Evrei la zăpadă* (1943, MNAR), care face referire la munca forțată la care au fost supuși evreii din București. Liana Maxy relatează că artistul s-ar fi proiectat în lucrare, autoprezentându-se între alte două personaje<sup>43</sup>. Este posibil ca Maxy să fi participat la strângerea obligatorie a zăpezii din iarna lui 1943, dar nu există mărturii și este în aceeași măsură posibil ca pictura să fie un gest de identificare cu cei aflați în suferință. Marcel Iancu dedică pogromului de la București o serie mare de desene, ce nu a fost cu precizie datată. Se presupune că a fost făcută în mai multe episoade, după emigrarea în Israel. Conține un amestec de lucruri trăite și evenimente cunoscute din alte surse care pot reprezenta, în fapt, ceea ce au trăit evreii în multe locuri din Europa. Marcel Iancu furnizează imaginilor un însoțitor textual elaborat tot la o distanță imprecisă față de eveniment, în care încearcă să redacteze amănunțit istoria pogromului, adoptând o poziție mai degrabă neimplicată care urmărește desfășurarea evenimentelor atât din unghi politic, cât și din cel al participanților, victime sau agresori<sup>44</sup>. Aceste inițiative de a folosi imaginea ca o capsulă a istoriei au fost individuale și restrânse, iar faptul de a fi prins contur în timpul Holocaustului le conferă o aură aparte cu atât mai mult, cu cât sunt singulare în operele avangardiștilor din România.

După război, cuvântul scris își reia funcția anterioară, participând la configurarea unui alt strat identitar ce va fi legat de revenirea Partidului comunist pe scena politică și de ascensiunea sa fulgerătoare. Ziarul *Unirea*, subintitulat *Săptămânal democratic evreiesc de luptă și cultură*, va constitui un ultim context în care membri ai avangardei se alătură unui efort public de sprijinire a identității evreiești. Publicația fusese înființată în 1945 cu scopul de a face propagandă comunistă în rândul comunității evreiești supraviețuitoare și va servi și

<sup>41</sup> F. Aderca, Editorial fără titlu, în *Înfrățirea*, 15 dec. 1939, p.1.

<sup>42</sup> A se vedea, spre exemplu: M.H. Maxy, *Asistență...sau rezistență socială*, *ibid.*, 15.05-01.06.1940, p. 1-2; *Vouă, conducătorilor evrei*, *ibid.*, 15.06-01.07.1940, p.1; *Voi și Noi*, *ibid.*, 15.07-01.08.1940, p.1; *Declarație*, *ibid.*, 22, 15.10.1940, p. 1; *Feriți!..Boală molipsitoare*, *ibid.*, 2.11.1940, p. 1.

<sup>43</sup> Liana Maxy, *op. cit.*, p. 360.

<sup>44</sup> Câteva fragmente au fost reproduse de Vlad Solomon, *Marcel Iancu – pogromul din București – mărturie inedită I și II*, în *Acum* – revistă on-line, <http://www.acum.tv/articol/19061> și <http://www.acum.tv/articol/19229>, consultată 30.03.2011.

organizația politică aferentă, Comitetul democratic evreiesc (CDE)<sup>45</sup>: „Ziarul nostru, situându-se pe linia tradițiilor democratice ale poporului evreu, cultivând amintirea tuturor figurilor progresiste ale trecutului său istoric, ca și valorile lui culturale proprii atât de legate și de luminoase, va lupta să mobilizeze populația evreiască pentru realizarea unității democratice evreiești, o va îndruma în lupta unită a întregului popor român pentru democrație, refacere și prosperitate.”<sup>46</sup> Temele propagandei sunt adaptate aici publicului vizat și se înscriu pe trei direcții principale: construirea unei imagini favorabile a comunismului prin utilizarea comparației cu extrema dreaptă (participarea evreilor la „lupta popoarelor împotriva hitlerismului”); modelul Uniunii sovietice („Viața evreilor în Uniunea sovietică”, „Scriitori evrei din Uniunea sovietică”); activitatea CDE în sprijinul Partidului comunist, alături de care va candida, în 1946, în cadrul Blocului partidelor democrate („Evrei, votați soarele libertății voastre!”).

Anii imediat consecutivi războiului au fost confuzi, dar, în același timp, au constituit un moment de respiro și remobilizare, un moment în care s-a pus în operă ceea ce războiul și regimul politic nu permiseseră. Nu este vorba de o renaștere culturală evreiască așa cum a fost cea de după Revoluția din octombrie în URSS, deși condițiile au un grad de similaritate. Se poate identifica însă un prim stadiu de reflecție asupra suferințelor evreilor care capătă și o dimensiune publică: am menționat deja cartea lui Brunea-Fox despre pogromul de la București, la aceasta se adaugă *Expoziția lagărului* deschisă la București în 1945 sau albumul de gravură semnat Aurel Mărculescu cu teme din lagărul de la Vapniarka<sup>47</sup>.

Chiar dacă unele dintre aceste circumstanțe sunt utilizate de Partidul comunist în scopul propriei propagande, ziarul *Unirea* este mult prea focalizat pe domeniul politic pentru a deveni un vehicul al acestui tip de produse ale memoriei sau promotor al culturii evreiești. De aceea, prezența lui Sașa Pană și, mai ales, cea a lui Maxy printre colaboratori conturează o nouă configurație identitară, aceea de comunist evreu. Este numai una din formele colaborării lor cu PCR, care iese astfel din subterană la suprafață<sup>48</sup>. Articolele lui Sașa Pană se ocupă de figuri ale avangardei ca Fundoianu, Voronca, Tzara, reluând fragmente din activitatea sa la revista contemporană *Orizont* care încerca să recupereze avangarda sub auspiciile PCR. Maxy, în schimb, se transformă în om politic, reprezentat în ziar cu toate atributele, fotografii, articole polemice, cuvântări. În 1946, obține președinția CDE, pe care o va deține până în 1948, iar înainte de alegeri se numără printre „negociatorii” cu PCR. Numeroase articole din *Unirea* divizează lumea, în acest caz lumea evreiască, în progresiști și reacționari, după tipicul propagandei comuniste. Și aici există „mase” revoluționare care sprijină regimul și „politicianiști odioși” care „nu recunosc democrația”. O astfel de logică îi aduce din nou împreună pe Maxy și Zissu, relocându-i în tabere adverse. În timp ce Zissu acuză CDE că face jocul PCR, este, la rândul său, acuzat, prin vocea lui Maxy, de reacționarism și colaborare cu Siguranța<sup>49</sup>.

Colaborarea lui Maxy la *Unirea* încheie seria de conjuncturi începută în perioada dintre cele două războaie care aduceau împreună publicații, artiști de avangardă și probleme

---

<sup>45</sup> Despre CDE și raporturile sale cu PCR, ca și despre rolul jucat în acțiunea de control asupra comunității evreiești, a se vedea Liviu Rotman, *Comitetul democratic evreiesc, în Evreii din România în perioada comunistă 1944-1965*, Iași, 2004, p. 113-124. Rotman nu consemnează activitatea lui Maxy, considerând că PCR s-a folosit de prestigiul lui în acțiunea de propagandă. De asemenea, toți conducătorii CDE făceau parte din escadroane mai puțin importante ale PCR și nu participau propriu-zis la luarea deciziilor.

<sup>46</sup> Editorial nesemnat, *În sprijinul unității democrate evreiești*, *Unirea*, 1, 3.11.1945, p.1.

<sup>47</sup> Aurel Mărculescu, *Getto și lagăr*, sub îngrijirea lui Sașa Pană, București, 1947.

<sup>48</sup> Amândoi împreună cu alți avangardiști au fost simpatizanți sau membri ai PCR înainte de 1945. A se vedea documentele publicate de Stelian Tănase (coord.), *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, București, 2008.

<sup>49</sup> Sionismul a fost prigonit de regimul comunist care i-a desființat toate organizațiile. Discreditarea lui în presă se făcea prin aplicarea etichetei de fascism. L. Rotman, *op. cit.*, p. 140-142.

legate de identitatea evreiască, conjuncturi ce au susținut aspecte identitare diferite, cu grade diferite de asumare sau conștientizare. Faptul că identitatea evreiască a fost, pentru o mare parte a avangardiștilor, un generator de poziționări și metamorfoze nu rezolvă întrebarea cu privire la avangardă și evreitate. Arată totuși că ei au rezervat negocierile identitare unor spații diferite de revistele de avangardă și le arată pe acestea într-o configurație dinamică de publicații cu care întrețin puncte de continuitate ce nu pot fi ignorate. Trecerea lor în revistă nu a inclus modalitățile de definire a unei arte cu specific evreiesc care ar fi implicat și posibilitatea de existență a unei avangarde evreiești. Aceste teme au fost amânate pentru a fi discutate separat ca intersecție de discursuri ce nu aparțin, ca până în acest moment, în exclusivitate avangardiștilor, ci și altor instanțe culturale sau ideologice.

## ARTIȘTI EVREI FĂRĂ ARTĂ EVREIASCĂ

Dacă literatura produsă de scriitorii evrei din România a suscitât o seamă de discuții privitoare la teme sau moduri identitare, arta nu a avut parte de același interes. O primă motivație constă în faptul că, în artă (atunci când avem de-a face cu o artă reprezentatională), „temele evreiești” sunt extrem de puțin cultivate nu numai de avangardă, așa cum am arătat deja, ci și de majoritatea artiștilor de proveniență evreiască din timpul modernității românești. În plus, artele nu posedă calitățile argumentative ale limbajului verbal, iar modalitatea de a lucra a artistului și coordonatele lui stilistice sunt dificil de asociat astăzi cu vreo origine etnică. Se pot număra însă paradigme pentru care această dimensiune deținea o importanță apreciabilă și cu care avangardiștii s-au întâlnit și confruntat. Contextele în care întrebarea despre posibilitățile de existență a unei arte evreiești apare de-a lungul istoriei artei moderne au avut de-a face cu felurite constructe ideologice, legate adeseori de ideologia națională sau de naționalism. În formularea lui Kalman Bland: „chestiunea artei evreiești nu poate fi abordată în afara multiplelor cadre ideologice care construiesc și stabilizează proteicele noțiuni de «iudaism» și de «artă».”<sup>50</sup>

În istoria artei, artiștii evrei erau nou-veniți, ceea ce a creat unele dificultăți în asimilarea lor concepției occidentale despre artă, deoarece nu aveau o istorie continuă (deși, bineînțeles, evreii au făcut artă și înainte de modernitate) și nici școală națională. Secolul al XIX-lea, care a dat primii artiști evrei moderni și laici, este, în egală măsură, timpul în care istoria artei se consolidează ca disciplină pozitivistă. Așa cum reflectă, poate, cel mai bine expunerea consacrată de marile muzee din epocă, producția artistică era înțeleasă în funcție de locul ei pe axa temporală și în funcție de presupusele trăsături comune împărtășite de cei care trăiesc în aceeași climă, condiții geografice, vorbesc aceeași limbă și au aceleași obiceiuri. Or, artiștii evrei nu întruneau aceste condiții, fiind risipiți în felurite țări din spațiul european. Modernitatea a oscilat între deziderate transgresive, itinerante și regroupări naționale, generând astfel tensiuni pe care artistul evreu este nevoit să le asume. Pe de-o parte, i se deschid oportunități de a participa la discursul artistic, pe de alta, este exclus fiind considerat străin<sup>51</sup>.

Puterea unui concept precum cel de școală națională a contribuit la încercări precum cele din Rusia sau Ucraina de a constitui o școală națională evreiască bazată pe cunoașterea și valorificarea propriei moșteniri culturale, înțeleasă, mai ales, în latura ei folclorică. Chiar dacă aceste forme naționale rămân, dincolo de recuperarea unor tradiții populare, oarecum

<sup>50</sup> Kalman P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton University Press, 2000, p. 8.

<sup>51</sup> Margaret Olin, *The Nation without Art. Examining Modern Discourses on Jewish Art*, Nebraska University Press, 2001, p. 159.

instabile, efortul artiștilor angajați nu este mai puțin semnificativ. Ele au alcătuit un strat, uneori neglijat sau uitat, al carierei unor artiști atașați de limbaje mai degrabă neutre din punct de vedere „național”, cum este, de pildă, constructivismul. Un astfel de caz este El Lissitzky, participant la campanii etnografice la sfârșitul deceniului al doilea, în care colectează motive din vechi sinagogi și se arată, în paralel, foarte interesat de tradiția evreiască a scrisului. Fără a mai fi aparentă de la un moment încolo al traiectoriei lui artistice, aceasta din urmă va fi resorbită de strategiile legate de literă (design tipografic), text și interferența lor cu imaginea<sup>52</sup>. Tot din categoria construirii unei idei naționale în artă face parte și proiectarea unei școli evreiești în viitor într-un alt spațiu geografic, așa cum face, de pildă, Martin Buber în cartea sa de răsunet *Jüdische Künstler*, publicată la început de secol XX<sup>53</sup>. El se referă la nașterea unei școli în Palestina, unde arta ar putea să exprime un specific într-un mod similar școlilor naționale europene, deoarece numai acolo s-ar realiza relaționarea deplină între națiune – spațiu geografic – climă – limbă – cultură. Dacă în fundalul articolului publicat de Maxy în *Puntea de fildes* evocat mai devreme se pot descifra coordonate similare, reflecția lui asupra ideii de școală națională evreiască se oprește aici.

Puterea unui concept precum cel de școală națională începe, pentru mai multe categorii de artiști moderni de origini etnice diverse, să fie asociat trecutului și trebuie, de aceea, desființată. Desigur că, pentru o parte din artiștii evrei, această cale însemna și o modalitate de a slăbi presiunea autodefinirii sau/și presiunile exercitate de ideologiile naționale locale.

Nu este neapărat cazul lui Marcel Iancu, a cărui credință în internaționalism își are, cel mai probabil, originile în experiența dada, dar este semnificativ că el este invocat și într-un context apologetic, într-un articol scris la un moment în care cotele antisemitismului urcaseră foarte mult. Textul era menit să prevină asupra intruziunii politicii în concepțiile despre artă și asupra formării prejudecăților cu privire la producția culturală a artiștilor de origine evreiască<sup>54</sup>. Astfel, el stipulează independența operei de artă față de „credință, sex, naționalitate și etnicitate” valabilă nu numai în epoca modernă și în artele plastice, ci și în întreaga istorie și în toate artele: „În nici un caz însă nu se poate vorbi astăzi în arta cultă de deosebiri etnice de la operă la operă. În Europa nu se poate vorbi de o artă cultă specific englezească sau daneză, poloneză sau evreiască. S-a exprimat cândva ființa etnică, politică sau națională, ca atare, în opere de artă cultă?”<sup>55</sup> Pe de-o parte, împrumuturile și transferurile de limbaj sau motiv reprezintă o constantă a producerii artei, astfel încât puritatea națională este imposibilă. Pe de altă parte, nici subiectul nu justifică apartenența la un corp național: „Noi credem că artistul evreu Chagall, când a pictat ghetoul, nu a făcut operă națională. Pictura fără subiect, adică cea abstractă, ar fi legitimată atunci de purtătorii pașapoartelor «Nansen»”<sup>56</sup>.

Unul din clișeele aplicate artiștilor evrei este „cosmopolitismul”, folosit de discursul naționalist în sens peiorativ. Fiind privită ca opusă sentimentului național, această presupusă trăsătură a evreilor devine unul din temeiurile excluziunii. Respingerea subîntinde nu numai concepții rasiste, ci și refuzul valorilor promovate de avangardă. Iată cum descria dada un ucenic al lui Radu Gyr: „o atmosferă cosmopolită formată din prizonieri internați în Elveția

---

<sup>52</sup> Judith Glatzer Wechsler îl pune în legătură pe Lissitzky cu problematici semnificative pentru generațiile contemporane de intelectuali evrei cum ar fi recuperarea tradiției în interiorul universului laic. Din acest punct de vedere, demersul lui Lissitzky reprezintă o reușită prin conectarea tradiției culturale evreiești cu avangarda. A se vedea *El Lissitzky's 'Interchange Stations': The Letter and the Spirit*, în Linda Nochlin (ed.), *op. cit.*, p. 187-200.

<sup>53</sup> Martin Buber (ed.), *Jüdische Künstler*, Jüdischer Verlag, Berlin, 1903, resursă electronică disponibilă pe <http://www.judaica-frankfurt.de/content/titleinfo/181952>, consultată 19.05.2011.

<sup>54</sup> M. Iancu, *O olimpiadă a artei evreiești*, în *Adam*, 12-13, 1938, p. 2-3.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>56</sup> *Ibid.*



neutră”<sup>57</sup>. Circulația acestui stereotip era atât de intensă, încât pătrunde și în contexte fără conotații antisemite. Leon Volovici a cercetat acțiunea subversivă a clișeele legate de evrei în scrierile unor autori neangajați în ideologia de extremă dreaptă. Este vorba de Eugen Lovinescu și George Călinescu al căror comentariu la opera unor scriitori evrei (pe care de altfel i-au sprijinit sau despre care au scris chiar și în perioada guvernărilor de dreapta) este tributar unei imagini stereotipe în care cosmopolitismul este alăturat spiritului de negație, independenței și umanitarismului<sup>58</sup>.

Definirea unei arte evreiești în epoca modernă ține, pe lângă aspectul național, și de încercările de explicare a lipsei unei tradiții laice, așa cum era ea înțeleasă de gândirea occidentală. Această absență, explicată fie printr-o incapacitate funciară de artă, fie prin interdicția religioasă cu privire la producerea de imagini, a planat ca o umbră asupra a ceea ce făceau artiștii evrei moderni până la a-i anula.

Ideea că evreii nu ar fi dotați cu creativitate, că ar fi incapabili de a practica artele plastice este articulată de mai multe voci ale secolului al XIX-lea, dintre care cea a lui Richard Wagner a fost, poate, cea mai răsunătoare și cea mai des comentată. Presupusa atenție față de concret, care trimite, la rândul ei, la alte clișee ca talentul negustoresc, zgârcenia sau dorința de îmbogățire, ar fi responsabilă pentru inexistența artei evreiești.<sup>59</sup> Prin această acuză, poporul evreu era depreciat în întregime, deoarece lipsa culturii echivala cu starea de barbarie. Poporul și, mai ales, națiunea nu se puteau legitima în afara unei culturi. Se poate sesiza o perspectivă de tip colonial din care Occidentul european și-a impus hegemonia asupra celor lipsiți de *Hochkultur*<sup>60</sup>. Pornind de aici, evreii sunt priviți ca imitatori ai artei celor printre care trăiesc, fiind incapabili de a crea propria artă, sau ca distrugători ai artei, ceea ce produc ei fiind urât, corupt, distorsionat. Extrem de persistente, aceste teorii vor împânzi discursurile antisemite din întreaga Europă. Un exemplu românesc se întâlnește în *Gândirea* anului 1937 al cărui titlu, „Sărăcia spirituală a evreilor”, rezumă premisa și totodată concluzia articolului. El reunește cele două locuri comune într-un construct ce ar putea părea paradoxal: deși nu au gândire, literatură sau artă autentică, emanciparea evreilor a condus la decadența culturii europene de sorginte greco-romană prin feminizare, prin reducerea ei la condiția ornamentului<sup>61</sup>.

Opoziția dintre spiritul semit și cel greco-roman este utilizată ca modalitate de definire identitară și în discursul evreilor care au chestionat istoria artei evreiești. Martin Buber își structurează cartea din 1916, *Des Geist des Judentums*, tocmai pe aceste diferențe de mentalitate din care rezultă preferința pentru anume domenii, precum și mobilizarea anumitor simțuri în activitatea artistică. Beniamin Fundoianu comentează pe larg ideile cărții într-o serie de articole din *Mântuirea*, cu considerație, dar și cu atitudine critică față de tendința lui Buber de a lucra cu tipologii generale. Relația dintre timp și auz ar explica înclinația evreilor pentru poezie și muzică, tot astfel cum spațiul în conexiune cu văzul ar defini spiritul grec și atașamentul față de artele plastice<sup>62</sup>. La fel, ar exista o opoziție în tipul ideilor cu care cele două entități operează: „ideile exogene” („au drept origine o modificare

---

<sup>57</sup> Dinu Stegărescu, *Note despre modernism*, în *Viața*, 16.10.1942, p.2. A se vedea și un articol anterior al lui Radu Gyr, *Originea nebuniei*, în *Cuget clar*, 7.04.1937, p. 622.

<sup>58</sup> Leon Volovici, *Ideologia naționalistă și „problema evreiască”*. *Eseu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30*, București, 1995, p. 181-185.

<sup>59</sup> Eric Michaud, *Portrait du juif comme négateur de l'incarnation*, în *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 2008, 101-115.

<sup>60</sup> Seth L. Wolitz, *Vitebsk versus Bezael. A Jewish Kulturkampf in the Plastic Arts*, în *The Emergence of Modern Jewish Politics. Bundism and Zionism in Eastern Europe*, Zvi Gitelberg (ed.), University of Pittsburgh Press, 2003, p. 152.

<sup>61</sup> Ilariu Dobridor, *Sărăcia spirituală a evreilor*, în *Gândirea: literară, artistică, socială*, dec. 1937, p. 503-509.

<sup>62</sup> B. Fundoianu, *Judaism și elenism. Arta I și II*, în *Judaism și elenism*, Hasefer, București, 1999, p. 132-137.

a lumii din afară” și sunt „asemeni cu realitatea”) care produc arta grecească reprezintă alternativa la „ideile endogene” („nu provoacă nicio cunoaștere și, aplicate lumii din afară, o deformează”) cu care lucrează arta evreiască<sup>63</sup>. Buber își va rezuma concepțiile despre artă într-o carte de specialitate al cărei impact, se pare, a fost extrem de mare printre artiști. Toate caracteristicile pe care le fixase deja artei evreiești sunt puse în legătură cu parcursul istoric (deci, nu sunt imuabile, ci aparțin mai ales artei vechi) și cu condițiile naturale și climatice care ar favoriza folosirea anumitor simțuri în detrimentul altora. Nomadismul ar fi impus prețuirea succesiunii, relativismului, instabilității, subiectivismului, exprimate în muzică și poezie. De asemenea, ar fi dus la stabilirea unei relații dialogice între elementele universului care există numai în această formă, nu și individual<sup>64</sup>. După nomadism, condiția diasporei guvernată de legi rabinice stricte ce nu încurajau artele continuă starea anterioară până la apariția hasidismului. Buber vede în „împăcarea” cu corpul, pe care acesta îl propune, breșa prin care artele plastice pătrund în cultura evreiască. Luând în considerare trăsături mai vechi și mai noi, se conturează două direcții ale artistului evreu modern: întâi, preocuparea pentru relația dintre obiecte și nu pentru forma lor și, mai departe, în directă legătură, dezideratul unei arte spirituale care să conțină relația perfectă, iar nu (re)producerea realității<sup>65</sup>. Aceste coordonate s-au dovedit îndeajuns de laxe pentru a primi sub umbrela lor prezentarea operelor unor artiști foarte diferiți, dar care, astfel, pot conviețui fără diferențe cu numele pe care cartea îl propune: „artiști evrei”. Din aceleași motive, mulți artiști s-au identificat cu ceea ce Buber scrisese la începutul secolului. Maxy, în articolul citat din *Puntea de fildeș*, invocă „un spirit iudaic” ce ar fi definit tocmai de această căutare spirituală: „Spiritul de inventivitate, sistemul organizator, surpriza, disociația, abstractizarea, iată virtuți reale, comune spiritului plastic evreu, renăscut ce e drept pe alte soluri, printre alte popoare.”<sup>66</sup>

În introducerea la *Jüdische Künstler*, Martin Buber nu pomeneste, atunci când discută interdicțiile de natură religioasă care ar fi zăgăzuit preocupările artistice, o mult invocată motivație care clarifica absența artei printre evrei și anume, porunca a doua a Decalogului, ce nu permitea imaginile idolatre. „Să nu-ți faci chip cioplit” era interpretat ca interdicție a oricărei imagini reprezentationale și legitima caracterul aniconic al artei evreiești de până la emancipare. Kalman P. Bland a demonstrat că această aparent veche conexiune dintre artă și Lege se configurează în epoca modernă și nu corespunde utilizărilor imaginii din perioadele precedente: „Precedat de un consens premodern, aniconismul evreiesc a apărut ca o idee definitoriu modernă. Modernitatea ei nu este o simplă coincidență temporală. Originea ei istorică face din aniconism un barometru care indică presiunea culturii și politicii moderne asupra vieții evreiești. Se poate spune că ideea aniconismului evreiesc s-a cristalizat simultan cu construcția identităților evreiești moderne.”<sup>67</sup> Spațiul german a constituit un sediu important al elaborării teoriei ce neagă existența artei evreiești, prinzând rădăcini în solul fertil al ideilor naționale. Dacă, pentru unii, aniconismul era o trăsătură a epocilor premoderne, pentru alții, care echivalau evreitatea cu religia și, mai apoi, cu rasa, arta produsă de evrei nu putea, pur și simplu, să existe.

Ideea aniconismului, ca trăsătură a atitudinii evreilor premoderni față de imagine, a fost interiorizată de mulți artiști evrei și, uneori, și de cercetători, cu ecouri ce pot fi înregistrate până în contemporaneitate. De pildă, textul introductiv la catalogul *Artiști evrei din România*, publicat

<sup>63</sup> *Ibid*, p.133.

<sup>64</sup> M. Buber, *op. cit.*, p. 3.

<sup>65</sup> M. Olin, *op. cit.*, p. 120-122. Teoria dialogică a lui Buber nu privește numai domeniile artistice, ci are și o dimensiune metafizică. M.Olin sugerează că aceasta ar avea și un substrat vizual sau artistic, incorporând, de pildă, conceptul de „Stimmung” prin care Alois Riegl definea relația dintre privitor și operă.

<sup>66</sup> M.H. Maxy, *Noi și noi...*

<sup>67</sup> K.P. Bland, *op.cit.*, p. 8. Consensusul premodern se referă la acceptarea generală, în epocile anterioare modernității, a faptului că evreii nu produc imagini cu funcție religioasă. A se vedea p. 7.

în 1996, semnat de Amelia Pavel, se deschide cu mențiunea interdicției din porunca a doua, tocmai pentru a justifica decupajul cronologic a cărui limită inferioară este secolul al XIX-lea<sup>68</sup>.

Înainte de război, Maxy publicase, și el, un articol în care încerca să treacă în revistă contribuția artiștilor evrei la cultura română, ca parte a acțiunii apologetice în care se angajase alături de ziarul *Înfrățirea*. Ei sunt descriși ca „pictori [majoritatea celor prezentați sunt într-adevăr pictori, dar sunt incluși și artiști din alte domenii] care, învățând la școli străine sau românești, s-au identificat cu destinele școalei și sensibilității românești cu calitățile și scăderile ei”<sup>69</sup>. Prin urmare, o identitate artistică specific evreiască este negată, căci Maxy consideră arta un factor al asimilării. Finalul textului întărește faptul că nume ca Iscovescu, Rosenthal, Gropeanu, Vermont, Segal, Brauner, Arnold, Perahim, Ross etc. precum ar exista și semnatarul articolului trebuie integrați în „istoria plastice românești”. Cu toate acestea, o experiență comună artiștilor evrei ce ține, printre altele, și de interdicția de pe Sinai, căreia strămoșii lor i-au dat ascultare. Maxy contrabalansează aniconismul artei ce s-ar fi adecvat poruncii printr-un alt loc comun referitor la preferința orientală pentru culoare. Producția artistică modernă ar mai fi modelată de dorința de asimilare, precum și de renunțarea la o viziune exclusiv spirituală<sup>70</sup>. Deși scris în anume condiții, articolul pare a-și păstra, pentru Maxy, valabilitatea și trei decenii mai târziu când reia articolul, cu mici corecții, în *Revista cultului mozaic*, adăugând selecției de artiști evrei nume contemporane, între care studenții săi de la Școala de artă pentru evrei, la care a fost profesor în timpul războiului, ocupă cea mai însemnată parte<sup>71</sup>. Regimul comunist nu a încurajat formarea unui nou discurs asupra identității evreiești după 1945, dimpotrivă, a obliterat-o prin tăcere sau, în felurite momente, prin atacuri antisemite. După părăsirea CDE, Maxy nu se mai implică public în nicio luare de poziție, așadar, nu e de mirare că revenirea lui târzie și discretă în presa evreiască reproduce concepțiile emise în trecut.

Arta evreiască a constituit un subiect de dezbatere intensă în epoca modernă, un subiect aparent marginal, dar care se conectează puternic la istoria intelectuală și ideologică a Europei. Reflecția artiștilor de avangardă din România, deși nu foarte consistentă, se situează în această rețea de teorii, locuri comune și experiențe locale. Însumate, contribuțiile lor conduc la concluzia că manifestau, mai degrabă, mefiență față de definirea unei arte evreiești, ceea ce are consecințe și asupra precizării identitare a avangardei. Totuși, ei erau conștienți că avangarda era asociată cu iudaismul în discursul de extremă dreaptă, fapt ce pare a determina un accent și mai puternic pe dimensiunea locală, deci românească. În mica istorie a artiștilor evrei din România pe care o făcea în 1940, Maxy menționează că avangarda nu deține un statut aparte, cu excepția organizării colective: „paralel cu acțiunea și prezența individuală a câtorva personalități evreiești în arta românească, se realizează ideea unei formațiuni plastice pentru promovarea unor problematici cari, din cauza participării unui număr important de artiști de origine evrească, sunt considerate drept iudaice”<sup>72</sup>.

## O AVANGARDĂ EVREIASCĂ?

Având în vedere diferențele dintre receptori receptarea avangardei în perioada interbelică apare încă de la debut ca fenomen eterogen. În timp ce, în anii 1920, reacțiile vin în egală măsură de la „moderniști” și „tradiționaliști” de diverse calibre și categorii, receptarea

---

<sup>68</sup> A. Pavel, *Introducere*, în *Artiști evrei din România*, București, 1996. Publicația este singura de acest tip din spațiul românesc și, dacă identitatea evreiască a unui artist sau altul este uneori discutată în texte ce-i privesc individual, studiile generale lipsesc.

<sup>69</sup> M.H. Maxy, *O identificare artistică*, în *Înfrățirea*, 4, 15.01.1940, p. 3.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> M.H. Maxy, *Maeștrii penelului și ai culorii*, în *Revista cultului mozaic*, 15.02.1970, p. 1 și 4.

<sup>72</sup> M.H. Maxy, *O identificare...*

din deceniul următor se va îndrepta vertiginos către o interpretare univocă. Neaderența la „spiritul național” se numără și în prima etapă (1920) printre criticile la adresa avangardei, dar se putea integra unei atitudini mai generale, din tabăra „tradiționaliștilor”, de refuz a ceea ce părea prea legat de valorile progresiste ale modernității. De asemenea, conotațiile antisemite se citeau numai în unele dintre contexte, spre deosebire de etapa următoare în care critica avangardei este aproape echivalentă atacului antisemit.

După cum a fost în parte deja amintit, există și o reflecție asupra avangardei și a posibilei ei relații cu cultura iudaică, venită din interior. Aceasta s-ar putea situa la joncțiunea dintre ideea unui specific național (care exercita o posibilă presiune) și nevoia de a contracara antisemitismul. Nu avem aici de-a face cu un proces de producere a identității, ci cu unul de interpretare ce are loc în circumstanțe care, cumva, o forțează<sup>73</sup>. Voi invoca două articole publicate la buza anilor 1930, când pozițiile ideologice erau încă relativ echilibrate pentru a pune față în față o voce venită din interior și alta din exterior, ambele găzduite de revista *Adam*. În primul caz, este vorba de o perspectivă sionistă, care condamnă emanciparea evreilor deoarece era resimțită ca pierdere a identității. Nu este criticat însă și artistul modern, el însuși un produs al emancipării. Dimpotrivă, Theodor Löwenstein găsește în avangardă, și cu precădere în constructivism, o cale de a recâștiga ceea ce fusese pierdut: „...spiritul iudaic plutea din străvechi timpuri atât de sus în domeniul abstracțiunii, încât este afectat de o congenitală incapacitate de creațiune plastică (să nu-ți faci idoli!). Iar când spiritul evreiesc se dedică artelor plastice, creează curentul modern al constructivismului, cu aplicații posibile și fecunde exclusiv în domeniul decorativului – ramuri de artă prin excelență abstractă și departe de arta concretă. De altfel, întreaga revoluție în plastica modernă, datorată în bună parte unor protagoniști evrei, nu însemnează decât înfrângerea legilor materiei, depășirea gravitației și creațiunea după normele exclusive ale spiritului. Departe de a nega influența evreiască asupra artei contemporane, o revendicăm dimpotrivă cu mândrie și recunoaștem în penelul și în dalta modernă evreiască instrumentele concepției străvechi ale decalogului.”<sup>74</sup> Să fi făcut articolul directă referință la avangardiștii români? La acea dată, constructivismului internațional îi scăzuseră forțele, iar celui din România, de asemenea, dar legătura dintre constructivism și arte decorative pare a trimite la practicile artistice ale lui Maxy. Lăsând la o parte critica emancipării, ideea abstracțiunii atașată spiritului iudaic se regăsea și în micul articol scris de Maxy pentru *Puntea de fildeș*, câțiva ani mai devreme. Mai mult, trăsăturile pe care acesta le atribuia spiritului iudaic, pe lângă predispoziția pentru abstracțiuni, și anume inventivitatea, organizarea, disociația, pot foarte bine funcționa ca definiție a constructivismului.

În cel de-al doilea caz, Camil Petrescu militează aparent pentru păstrarea tradiției culturale evreiești, din care avangarda este, oarecum, exclusă. Este vorba, de fapt, de o dublă excludere: întâi, dintre fenomenele artistice, deoarece nu e decât un corp bolnav și, apoi, din cultura română: „...*Adam*, deși revistă evreiască, nu e totuși una din acele puerile foi de avangardă în care se practică asiduu numeroase revoluții *în principiu* și care în realitate se mulțumesc să apară cu gramatica pe dos pe promenada literară. E o deznădăjduită dorință de «m’as tu vu» în această clamoare dezarticulată și specifică dezaxațiilor”<sup>75</sup>. Pe de altă parte, el extinde avangarda până la a-i cuprinde pe toți scriitorii și artiștii evrei. Trăsătura lor esențială ar fi revoluția permanentă, aflată în suspensie căci nu e niciodată atinsă, niciodată încheiată

---

<sup>73</sup> Unii sociologi preocupați mai ales de ideologii consideră identitatea un proces multistratificat în care se conjugă domeniile economic, politic și istoric. Investigând discursurile ideologice, ei le-au relaționat cu mai multe momente identitare: producția identității, instituționalizarea și interpretarea ei. A se vedea K. Cerulo, *op. cit.*, p. 396.

<sup>74</sup> Th. Löwenstein, *Tradiție și politică*, în *Adam*, 5, 31 iul.1929, p. 6.

<sup>75</sup> Camil Petrescu, *Tradiționalism*, în *Adam*, 13-14, 1 ian.1930, p. 13.

și de aceea constituie o piedică în calea descoperirii propriei identități: „Ca să devie bune elemente românești, în arta românească, scriitorii evrei trebuie să existe întâi ca atare.” și „E o jenă în atitudinea noastră față de scriitorii evrei care se vor «români» fără să aibă mai întâi curajul unei mărturisiri de credință a rasei lor.”<sup>76</sup> Camil Petrescu se erijează în instanță care dă verdicte asupra identității evreiești, considerată monolită și dependentă de ideea de rasă. El nu explică nici o clipă în ce anume ar consta identitatea pe care evreii înșiși o pierd din vedere și pare a sugera că aceștia s-ar găsi într-un spațiu izolat, ratând să fie atât evrei cât și români. Articolul este publicat datorită politicii deschise a revistei *Adam* și a unei părelnice coincidente cu țelurile editoriale – cultivarea identității evreiești. Vocabularul lui, ce cuprinde cuvinte precum „dezaxare” sau „rasă”, anunță un model de interpretare a avangardei care va deveni, ulterior, relativ curent.

Extrema dreaptă românească preia un discurs despre avangardă ce fusese deja modelat și instituționalizat în Germania nazistă și care se grefează discursului antisemit autohton. Un exemplu este Nicolae Iorga care ar fi scris probabil la 1916 la fel cum a scris în 1939, dacă ar fi fost preocupat de avangardă. La sfârșitul anilor 1930, el poate fi considerat una dintre sursele discursului naționalist și antisemit local. Asocierea dintre avangardă și evreitate, pe care el o face, se repercutează nu numai asupra artiștilor evrei, ci asupra tuturor modernilor. Avangarda, reprezentată pentru el de Tzara, Marinetti și Brâncuși, i se arăta ca întruchipare a presupuselor aptitudini negustorești ale evreului și, mai ales, ca entitate opusă artei „sănătoase”, „sincere”, „normale”, „frumoase”<sup>77</sup>.

Evenimentul care instituționalizase ideea conform căreia avangarda era o expresie a spiritului iudaic și a bolșevismului a fost Expoziția de artă degenerată inaugurată la München, în 1937, și itinerată, apoi, în alte orașe germane. Regimul național-socialist aplicase cenzura și altor domenii culturale, cum ar fi cel literar, pentru care s-au creat indexuri de cărți interzise care depășeau, desigur, granițele avangardei. Expoziția a fost gândită nu numai ca o demolare a avangardei, ci și ca un mare eveniment propagandistic. Pentru Hitler, arta trebuia să participe la construirea națiunii germane, de aceea acțiunea de „purificare” a artei, pe care expoziția dorea să o opereze contribuia la „purificarea” națiunii. A fost în fapt o contraexpoziție în care figura ceea ce nu trebuia văzut, ceea ce era exclus din târâmul artei, ceea ce era străin și nesănătos în corpul ei și al națiunii. Artiști din toate avangardele erau considerați dușmani ai națiunii, prin urmare, și vocabularul folosit pentru a-i desemna pe ei și arta lor împrumuta termeni politici. Astfel se consolidează echivalența avangardă – evreitate – comunism – degenerare<sup>78</sup>. La acestea se adaugă și acuzația de pornografie și amoralitate. În plus, era vorba și de o diferență de limbaj artistic, căci arta protejată de Reich era de factură clasicizantă, didactică și cu tematică impusă, situată deci la polul opus avangardei. În spațiul românesc, expoziția a fost receptată mai mult în trecere și numai de unele ziare de extremă dreaptă. Iată cum e prezentată într-o notiță din *Curentul*: „[Expoziția] are ca scop să facă cunoscut Reichului disprețul ce trebuie să îl aibă pentru dadaisme, cubisme, impresionisme”. Situația este imediat transpusă în termeni locali, autorul anonim visează la organizarea unei variante la București<sup>79</sup>. Asemenea „inițiative de purificare” de o așa-zisă hegemonie iudaică asupra culturii din România sunt relativ curente în publicațiile epocii și vin din cele mai variate surse, cum este, de pildă, programul primarului Bucureștiului, nou-instalat în 1938, care promite că va scăpa orașul de „blockuri cu aspect de sinagogi și hambare.”<sup>80</sup>

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>77</sup> Nicolae Iorga, *Ce durează*, în *Cuget clar*, IV, 28.12.1939, p. 390.

<sup>78</sup> Mary-Margaret Goggin, 'Decent' vs. 'Degenerate' Art: The National Socialist Case, în *Art Journal*, 4, 1991, p. 85.

<sup>79</sup> Notă nesemnată, *Arta degenerată*, în *Curentul*, 29.07.1937, p. 2.

<sup>80</sup> Notă nesemnată, în *Cuvântul*, 30.01.1938, p. 1.



Un ecou interesant al ofensivei din Germania împotriva avangardei vine cumva indirect prin preluarea unui răspuns privind atitudinea față de avangardă pe care F.T. Marinetti, angajat politic alături de Mussolini, îl dă politiciii lui Hitler. Deși futurismul anilor 1930 își schimbase înfățișarea, țelurile, membrii, Marinetti încă îi purta stindardul, fapt posibil datorită absenței represiunii avangardei în Italia. El salvează avangardele de acuzația că ar fi evreiești și bolșevice prin subsumarea lor futurismului, nu-i salvează însă și pe evrei, învinuiți de a fi profitat de pe urmele avangardei: „În arta modernă în genere, evreii au fost și continuă să fie nu generatorii, ci negustorii abili ai artei futuriste sau cubiste, așa cum au fost negustori iscusiți ai artei antice.”<sup>81</sup> „Evreul negustor” face parte din cele mai vechi și persistente clișee, identificabil în texte din varii genuri, de la folclor până la presă<sup>82</sup>. Acesta devine, în anumite cazuri, o adevărată acuzație de simonie, de tranzacții cu bunuri spirituale, cum sunt arta și literatura<sup>83</sup>.

Se poate observa cu ușurință că atacurile din presa românească la adresa avangardei, ale căror campioni sunt Nicolae Roșu și Radu Gyr, sunt îndreptate cu precădere împotriva dadaismului. E parcă o obsesie pe dos căci, dacă, pentru avangarda românească, dada era o întrupare a revoluției artistice, iar Tzara un model, pentru comentatorii naționalist-extremiști reprezenta sursa patologică cea mai primejdioasă. Este posibil ca originea lui din România (arareori este amintit și Marcel Iancu) să fi constituit un argument în favoarea pericolului pe care dadaismul l-ar fi reprezentat pentru cultura autohtonă: „La Zürich, în anul 1916, un evreu din Moinești, anume S. Samyro, cu pseudonimul literar Tristan Tzara, are năstrușnica idee să taie cuvintele dintr-un dicționar și, amestecându-le într-o pălărie, să le tragă la întâmplare înșirându-le pe hârtie. Din această sinistă păcăleală, a ieșit o nouă limbă, pe care prozeliții români au declarat-o literatură autentică, dadaistă și activistă. Bietul scriitor român uită că Tristan Tzara prin această mistificare uneltește în anii războiului de pe terenul neutru al Elveției, disoluția intelectuală a Europei care avea să preceadă anarhia socială.”<sup>84</sup> Avangarda este privită schematic, fără un efort de a face diferențe între direcții sau spații geografice. Se descifrează aici și, uneori, se și exprimă ca atare o trăsătură din imaginarul despre evreu, pe care deja am comentat-o, și anume cosmopolitismul, prin care se sugera nu numai caracterul străin și de import, ci și o acțiune de subminare a spiritului național. Textele extremiste despre avangardă nu presupun o elaborare critică, se mulțumesc să colporteze clișee a căror circulație se petrece între autori și între publicații și care furnizează o imagine statică și previzibilă<sup>85</sup>. „Spiritul iudaic”, „marxismul”, „negativismul” și „anarhismul” sunt reperele de la care pornește și atacul asupra avangardei românești. Aceasta ocupă o fracțiune relativ mică în economia articolelor lui Roșu și Gyr, care o reduc la câteva nume și manifeste. Voronca și Sașa Pană ar fi responsabili de răspândirea dadaismului în România prin „imixtiunea avangardismului străin în publicațiile noastre”<sup>86</sup>. Eugen Lovinescu devine și el o țintă datorită sprijinului acordat avangardiștilor de origine evreiască. Și Roșu, și Gyr își atribuie calitatea de apărător al „sufletului românesc” pe care îl definesc prin răsturnarea imaginii pe care o construiesc avangardei: „Sufletul românesc, suflet atât de pur și de frumos în rezervele lui subterane, n-a îngăduit infiltrarea anarhismului în adâncul celulelor sale: l-a eliminat printr-un fenomen de fagocitoză literară.”<sup>87</sup> Curioasă este poziția din finalul unui

<sup>81</sup> D.V., *Polemică dintre Marinetti și Führer*, în *Cuvântul*, 22.08.1937, p. 2.

<sup>82</sup> A se vedea Andrei Oișteanu, *Imagina evreului în cultura română*, Ed. a II-a, București, 2004, p. 132-155.

<sup>83</sup> Nicolae Roșu, *Zăpăceala modernistă*, în *Curentul*, 9.08.1935, p.1.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> De pildă, *Originea nebuniei* (în *Cuget clar*, 7.04.1937, p.622-624) a lui Radu Gyr este republicată aproape în aceeași formă trei ani mai târziu (*Curentele de avangardă*, în *Convorbiri literare*, mart. 1940, p. 211-219).

<sup>86</sup> R. Gyr, *Originea...*, p. 623.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 624.

articol de Dinu Stegărescu, imitator al lui Gyr, care, după proferarea clișeelelor în circulație, are o tentativă stângace de a salva avangarda (sinonimă, la el, cu modernismul): ”Modernismul nu este desigur o ideologie de urmat. Aceasta fiindcă modernismul nu urmărea decât distrugerea și s-a dovedit complet incapabil de creație (pe plan literar căci pe tărâm plastic în pictură, sculptură etc. încă mai sunt dispute). Dar iarăși nu înseamnă că modernismul trebuie anatemizat. Fiindcă modernismul a fost mai întâi o superbă sfruntare a tinereții.”<sup>88</sup>

Ofensiva la adresa avangardei de la sfârșitul anilor 1930 este un produs al ideologiei nu numai în sensul că aceasta infuzează conținutul textelor, ci constituie și impulsul producerii lor. Critica avangardei era anacronică, îndreptându-se către o realitate deja istoricizată, precum dadaismul. În spațiul românesc, avangarda își pierduse și ea forța fiindcă nu mai avea o publicație care să țină împreună grupul. În plus, trecuse prin redefiniri, artiștii înșiși își reevaluasera experiența din anii 1920 și începutul anilor 1930. Încercarea de a fonda alte grupuri la care sunt asociați noi membrii nu are continuitate și se rezumă la evenimente punctuale precum expozițiile. Climatul și apoi legile antisemite erodează și suprimă, la sfârșitul deceniului 4, orice activitate a avangardiștilor în spațiul public, ei sunt obligați să găsească soluții alternative de supraviețuire.

Înainte de excluderea totală, există câteva răspunsuri venite din partea membrilor avangardei la articolele extremiste de tipul celor menționate, precum și de tipuri mai generale ce se refereau la artistul sau scriitorul evreu, fără deosebire de afiliere. Alături de articolul lui Maxy din *Înfrățirea*, care făcea o mică istorie a artiștilor evrei din România, apare textul-pandant a lui Ion Călugăru care își propune, în mod similar, să apere contribuția scriitorilor evrei la cultura română. El apelează la aceeași structură, vorbind de contribuții individuale, pe de-o parte, și colective, pe de alta. Viziunea lui retrospectivă asupra avangardei mărturisește o poziție sceptică ce amintește, poate, de discursul realismului socialist: „În timpuri așa-numite bune, scriitorul se lasă derutat de frumuseți artificiale, de probleme formaliste și, pierzând contactul cu izvorul viu popular, se secătuiește. Am cunoscut o astfel de perioadă în cursul prosperității de după război, când ne-am refugiat în experiența modernistă, deoarece ne-am dat seama că nu noi putem fi purtătorii de cuvânt ai oamenilor însetoși de a-și întări pozițiile economice cucerite și e de preferat să încercăm o experiență de avangardă, sortită în bună parte insuccesului, decât să exploatăm mina unei ieftine gloriole.”<sup>89</sup>

Analiza conținutului revistelor de avangardă apărute în România interbelică conduce la concluzia că avangarda, în dimensiunea ei colectivă, nu a inclus și un proiect identitar. Aceasta nu dă însă un răspuns complet întrebării asupra legăturii dintre avangardă și evreitate așa cum s-a configurat ea în spațiul românesc. Nu originea evreiască a multora dintre membrii avangardei din România a catalizat implicarea lor în antreprizele avangardei, ci fiecare a ajuns acolo pe căi foarte diferite între ele. Absența aproape totală a afirmării identității evreiești din producțiile avangardei, nu a însemnat însă o negare a identității în sfera publică, ci ea trebuie citită în dinamica altor contexte care pot fi purtătoare de elemente identitare. Cercetarea presei culturale evreiești din România anilor 1920-1948 la care mulți dintre avangardiști au contribuit precum și a receptării avangardei în alte sectoare ale presei arată că statutul artistului de avangardă și în particular al celui de origine evreiască a traversat mai multe stadii, de la umbrire la apologie, de la asumare la desființare, în funcție de perspectivă și de context politic. Acordul fin între preocupările artistice ale avangardiștilor, modul în care s-au raportat la noțiunea de avangardă (care nu a fost nici el tot timpul egal), datele culturale personale și generale, presiunile politice, capacitatea de a formula un răspuns la acestea completează, lăsând totodată deschisă, problematica privitoare la poziționările identitare și la receptarea avangardei istorice în spațiul românesc.

---

<sup>88</sup> D. Stegărescu, *op. cit.*, p. 2.

<sup>89</sup> Ion Călugăru, *Noi disprețuiți, nu și dezamăgiți*, în *Înfrățirea*, 15.07-01.08.1940, p. 1.



# ARTĂ ȘI IDEOLOGIE: EXPOZIȚIA *MUNCA LEGIONARĂ*<sup>1</sup>

de CORINA TEACĂ

## **Abstract**

The article analyses the exhibition *Legionary Labour* held at Bucharest between December 1940 and January 1941. The contributor investigates the connections between arts and right-wing politics and propaganda of the 1940s in Romania.

**Keywords:** ideology, legionary, exhibition, art criticism, fascism.

La sfârșitul frământatului an 1940, marcat de schimbări importante în plan politic – abdicarea lui Carol al II-lea, ascensiunea Mareșalului Ion Antonescu, alianța de guvernare Antonescu-Sima, proclamarea României *Stat Național Legionar* (14 septembrie) – la Sala Dalles din București se deschide cu mult fast expoziția recent înființatei organizații *Munca legionară*, expoziție curatoriată de pictorul-gravor Alexandru Bassarab (1907-1941)<sup>2</sup> în colaborare cu un grup de artiști simpatizanți sau membri ai extremei drepte. Proiect utopic, singular în peisajul vieții artistice din perioada anterioară regimului comunist, expoziția a ținut să provoace reformarea artei românești, fiind în același timp, expresia unei forme de militantism politic. Ecourile sale propagandistice se vor stinge rapid, odată cu ieșirea legionarilor de pe scena politică, în ianuarie 1941.

Se cunosc relativ puține lucruri referitoare la structura expoziției, la numărul și numele participanților. Printre expozanți s-au numărat Geo Zlotescu, Gheorghe Vânătoru, N. Stoica, Alexandru Bassarab, G. M. Cantacuzino, Șerban Zainea, Dumitru Anastase, Cristea Grossu, arhitectul Constantin Joja<sup>3</sup>. Datele răzlețe pe care le avem se datorează cronicilor apărute în publicații de dreapta, care însă sunt preocupate să surprindă atmosfera expoziției, fără a acorda prea multă atenție artiștilor și creațiilor lor. Organizată probabil în mare grabă – cândva între lunile septembrie (intrarea la guvernare a legionarilor) și decembrie 1940, expoziția a urmărit să creeze impresia unui mariaj între artă și ideologia legionară.

Personaj-cheie al acestui eveniment, Alexandru Bassarab a fost unul dintre artiștii profund devotați mișcării legionare. Activismul politic<sup>4</sup> nu numai că i-a limitat cariera

<sup>1</sup> București, Sala Dalles, decembrie 1940-ianuarie 1941.

<sup>2</sup> A se vedea fișa lui Alexandru Bassarab (11 august 1907 – 1944) în *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, I, București, 1978. Informația este preluată în catalogul expoziției *Gravura în relief* organizată de Elena Ene și Mariana Vida la Muzeul Național de Artă din București în 1997. De asemenea, Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliști*, București, 2005, precum și informația postată pe pagina web:

<http://sfarmapiatra.wordpress.com/2009/12/13/alexandru-bassarab>.

<sup>3</sup> Ion Frunzetti, *Retrospectiv plastic, 1940-1941*, în *Calendarul Universul*, 1942, p. 237.

<sup>4</sup> Candidează la alegerile din 1937 pe listele partidului legionar *Totul pentru țară*.

artistică, dar i-a și grăbit sfârșitul, artistul fiind trimis pe front în urma rebeliunii legionare din ianuarie 1941.

Probabil elev al lui Ion Theodorescu-Sion la Academia de Belle-Arte din București<sup>5</sup>, Bassarab urmează în anii ce vin atât cursurile Facultății de Drept din București cât și pe cele ale școlii particulare de pictură condusă de Constantin Vlădescu<sup>6</sup> unde îi are ca profesori pe Nicolae Tonitza, Francisc Șirato și Petre Iorgulescu-Yor. Datele privitoare la formația sa pot fi însă cu greu confirmate. Într-un articol dedicat expoziției *Grupului grafic* din 1940, din care făcea parte și artistul, Ion Frunzetti ocolește detaliile biografice schițând mai degrabă profilul unui autodidact pentru care sinceritatea trăirii și angajamentul doctrinar precumpănesc în fața valorii artistice propriu-zise. „Dimpotrivă, sănătos, voluntar, sigur, Bassarab e apologetul unei anumite dârzenii trace, unei particulare neclintiri din perspectiva unei veșnicii spirituale. Figurilor sale de eroi din trecutul istoric al României și din istoria prezentului ei etern, apar voevodal în neclintirea lor, cu toate tâlcurile date pe față. Horia, Cloșca, Crișan, Avram Iancu, Ștefan cel Mare, Căpitanul, Moța, Marin, inginerul Clime, Alexandru Cantacuzino, Totu și Dobre, trăiesc în gravura lui Bassarab prin ceea ce s-au eternizat în sufletele noastre. Facultatea de a pătrunde valoarea acesta veșnică a sufletului revelat pe trăsăturile unei figuri, face din Al. Bassarab mai mult decât un pictor. Cronicar al unui destin, Bassarab n-a avut asemenea fraților săi prin veacuri, nevoia să cerceteze maeștri străini. Dalta i-au mănât-o svâcnetele inimii, care pot uneori greși față de artă, nu greșesc nicicând față de inimile semene.”<sup>7</sup>

Relațiile lui Alexandru Bassarab cu cercurile legionare pot fi urmărite până în 1940 când se va implica și în organizarea ceremoniilor funerare ale lui Corneliu Zelea-Codreanu, executat în 1938, lângă Tâncăbești, din ordinul mareșalului Ion Antonescu. Destinul tragic al lui Corneliu Zelea-Codreanu transformase militantul într-un martir al neamului. La doi ani după asasinat, când legionarii devin parteneri de guvernare, moartea lui Zelea-Codreanu este imediat convertită de către fruntașii mișcării sub pretextul unui lamento public ce culminează cu o quasi-sanctificare a personajului<sup>8</sup>. În linia misticismului ce colorează discursurile legionare, se ajunge chiar la identificarea *Căpitanului* cu figura christică<sup>9</sup>.

Contribuția lui Alexandru Bassarab la ceremonia religioasă de comemorare a morții lui Zelea-Codreanu, care a avut loc la biserica *Sf. Ilie Gorgani* din București, este imortalizată într-o fotografie<sup>10</sup> publicată în ziarul *Cuvântul* (organ de presă al mișcării) care relatează

---

<sup>5</sup> Vezi nota 2.

<sup>6</sup> La școala de pictură a lui Constantin Vlădescu îi cunoaște pe Valentin Hoefflich și Gheorghe Vânătoru cu care se va asocia mai târziu la restaurarea fațadei exterioare a bisericii patronate de Legiune, *Sf. Ilie Gorgani*, din București (din echipa de restauratori avea să facă parte și Geo Zlotescu).

<sup>7</sup> Ion Frunzetti, *Grupul grafic. Sala Dalles*, în *Universul literar*, nr. 28 septembrie 1940 p. 4.

<sup>8</sup> La fel cum se întâmplase și în cazul altor membri legionari precum Ion Moța și Vasile Marin, morți în 1937 în luptele din Spania de la Majadahonda.

<sup>9</sup> „Căpitanul a avut, fără îndoială, o autentică structură creștină. Și în El, Legiunea, Viața legionară, nu însemnează însă o reeditare a normelor creștine: astfel nu s-ar fi ajuns la realizarea Legiunii așa cum am știut-o, așa cum o vedem. Ca să dea roade, dogmele creștine nu se copiază, se trăiesc. Și Mișcare legionară a trăit, în năzuința spre istorie a neamului, planul mântuirii creștine a sufletului. Ea n-a vorbit în numele lui Isus dar a lucrat în spiritul Mântuitorului. De aceea, Legiunea n-a fost și nu va fi niciodată un partid politic ci o stare de trăire interioară din care se mărturisesc fapte și năzuințe. Și tot de-aceea, biruința Mișcării legionare s-a împlinit prin jertfa Căpitanului, așa cum biruința creștinismului s-a consacrat prin răstignirea lui Dumnezeu.

Creștinism și legionarism nu reprezintă două realități între care se stabilesc relații, ci două aspecte ale aceleiași nevoi: setea de mântuire.” (Victor Ion Pavelescu, *Creștinism și legionarism*, în *Vremea*, 4 decembrie 1940, p. 7).

<sup>10</sup> Legenda ce însoțește imaginea întărește ideea de martiraj: „În perfectă ordine, zeci de mii de cetățeni s’au perindat eri prin fața sfintelor oseminte ale Căpitanului.”

derularea evenimentului. Pentru a da mai multă greutate evenimentului, la ceremonia de reînhumare participaseră invitați din Germania și Italia<sup>11</sup>. Cele două panouri gigantice (Fig. 1) care flancau intrarea bisericii asemenea unor prapuri pe care este imprimată imaginea unor arhangheli, sunt redimensionări la scară monumentală ale unei linogravuri pe care Bassarab o realizase în anul 1935<sup>12</sup>. Ele se aseamănă mult și cu o altă lucrare a lui Bassarab în care Arhanghelul Mihail, patronul spiritual al mișcării, veghează un prunc aflat la picioarele sale (Fig. 2). Indicația consemnată în partea superioară a gravurii: *12 Septembrie 1899*<sup>13</sup>, data de naștere a viitorului conducător legionar, confirmă o dată în plus existența unui filtru religios în receptarea actualității și, în aceleași timp, accesează abil mecanisme propagandistice cu impact imediat. Un alt exemplu de distorsiune a biografiei, de astă dată prin evocarea ei în contextul folclorului autohton (*Legenda Mioriței*), poate fi urmărit în fragmentul de frescă aparținând aceluiași Alexandru Bassarab. Lucrarea *Cei trei ciobani*, prezentă în cadrul expoziției *Munca legionară* din același an, făcea parte din categoria lucrărilor omagiale integrabile cultului public al *Căpitanului* (Fig. 3).



Fig. 1. Reînhumarea lui Corneliu Zelea-Codreanu, București, 1940.

<sup>11</sup> Alături de alți oficiali români, au participat doi reprezentanți ai Reichului german – Baldur von Schirach și secretarul de stat Ernst Wilhelm Bohle – și trimiși ai Ducei italian *Cuvântul*, 1 decembrie 1940.

<sup>12</sup> Vezi *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, I, București, 1978, p. 133, poziția 772. Gravura (o vinietă) face parte din ilustrația volumului lui Ernest Bernea, *Cartea Căpitanilor*, București, 1940, editat de Serviciul Propagandei Scrise.

<sup>13</sup> Unele surse indică data de 13 septembrie 1899.





Fig. 2. Alexandru Bassarab, *Nașterea*, gravură.



Fig. 3. Dumitru Anastase, *Cei trei ciobani*, frescă (detaliu).

\*\*\*

Dincolo de substratul politic al expoziției *Munca legionară* – vernisajul a avut loc în prezența lui Horia Sima, a lui Traian Brăileanu, ministrul educației naționale, și a altor oficiali din partea unor ministere – ambițiile proiectului expozițional erau realmente mari: pe de o parte, organizatorii își doreau să lanseze și să impună un nou stil menit să exprime idealurile legionare<sup>14</sup>, pe de alta, își propuneau să ofere prototipul noului artist, implicat în social. „... de la crearea omului nou, legiunea trebuie să treacă la crearea artistului plastic nou, care nu poate crea decât în ecumenicitate.”<sup>15</sup> Ideile sale sunt o dată în plus confirmate de Barbu Slușanschi care îi citează liber opiniile într-un articol publicat în decembrie 1940<sup>16</sup>.

Proclamarea României ca Stat Național Legionar acutizase tonalitatea discursului public colorându-l cu sloganurile și ideologia *Gărzii de fier*, falanga militară a Legiunii Arhanghelul Mihail. Cronica plastică, sensibilă la variațiile tonale ale vremurilor, absoarbe, cel puțin în cazul autorilor conectați la dreapta politică, aceste note stridente: „Lupta

<sup>14</sup> „...și pentru că trăim începutul unei ere revoluționare, dorim ca această revoluție să se facă vizibilă în lumea plastică.” Alexandru Bassarab, *Cronica plastică*, în *Buna Vestire*, 22 octombrie 1940, p. 2.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Viața legionară, izvor de creație*, în *Însemnări sociologice*, nr. 7, 1 decembrie 1940.

legionară se întemeiază pe un spirit nou, deci arta legionară care este fixarea plastică a acestui spirit, nu poate să se dezvolte decât în Legiune și prin Legiune. Artă plastică în concepția noastră este o operă de ecumenicitate, astfel că o manifestare plastică cere o unitate organică. Noi nu luptăm pentru promovarea unor individualități, ci pentru crearea unui stil de artă românesc.<sup>17</sup>

Cei câțiva cronicari care recenzează expoziția vorbesc la unison despre atitudinea implicată a artiștilor legionari și despre noutatea demersului lor. Printre ei, criticul Ion Frunzetti, al cărui comentariu nuanțează tema relației artei cu prezentul. Pasajul amintit face aluzii destul de transparente la schimbarea regimului politic (abdicarea lui Carol II și venirea la putere a *Gărzii de fier*) și indică subtil poziția novatoare a artiștilor prezenți în această expoziție. Cam în același timp, în numărul din ianuarie 1941 al revistei *Gândirea*, articolul lui Nichifor Crainic<sup>18</sup> relua, la rândul său, clișee ale discursului legionar despre artă: necesitatea de a crea o artă nouă, raportată la valorile și caracterul culturii române, inadecvarea artei românești contemporane la fondul cultural autohton etc. Crainic, nume important în cercul gândirist, cu o anume deschidere spre artă<sup>19</sup>, nu putea fi decât receptiv în fața unor astfel de tentative. „În expoziția de la Dalles – spune el – am văzut îndrăzneala unui ethos nou. Panouri vaste cu încercări de compoziții complicate, machete turmentate de vedenii mitologice, splendide miniaturi de palate și biserici de o încântătoare euristică arhitectonică. Ca viziune, nimic nu seamănă cu ceea ce e atât de obișnuit în plastica noastră. E dimpotrivă, o ruptură. Și ne place să credem că această ruptură se datorează tocmai noului etos, noii credințe ce înfierbântă pe tinerii artiști. Sunt în proiectele lor elemente bizantine, elemente de legendă etnică sau istorică, elemente din mișcarea legionară, în tendința de a le contopi în unitatea unei armonii. N-au ajuns până acolo, dar drumul lor într-acolo se deschide: spre o plastică nouă. Am vizitat la Berlin o expoziție colectivă de artiști contemporani. Nu mai era în ea nimic din stridențele expresionismului de altădată. Impresia ce se desfășe era aceea de liniște a inspirației, de limpezire și purificare a maselor de culoare, de compoziție dozată și de proporții ritmice. Plastica și arhitectura germană au revenit la ceea ce se numește neoclasicism. Am văzut iarăși reproduceri din pictorii italieni actuali: e același clasicism nou al compozițiilor de dimensiuni mari, al pânzelor „cu subiect”, ceea ce făcea oroarea impresionismului inform de ieri. Pretutindeni, vechea formulă a fost părăsită. Se poate obiecta însă plăsmuirilor noi, văzute în străinătate, un prea mare servilism față de arta consacrată a muzeelor istorice. Multe pânze de-ale acestor contemporani par mai degrabă actualizări ale unor tablouri celebre, văzute de atâtea ori în galeriile europene.

Tinerii artiști de la Dalles sunt străini de asemenea primejdii. Elementele vădite în schițele și în proiectele lor tumultuoase sunt autohtone. Într-o plastică românească regenerată nici nu poate fi vorba despre o revenire la clasicismul occidental care nu este expresia modului nostru de a face artă, ci mai degrabă de un neobizantinism cu substanță etnică<sup>20</sup>. Tema identității naționale reflectată în artă nu era o noutate absolută însă strategia discursivă a textelor respective trece – cu bună știință – sub tăcere precedentele. Din categoria omisiunilor deliberate, care denaturează datele problemei, fac parte și comentariile referitoare la amprenta bizantină a unora dintre lucrările expuse. Rolul omisiunilor voluntare este acela de a întări ideea de originalitate, de creație *ex-nihilo*. Nichifor Crainic vorbește despre criză, ruptură, desprindere de trecut, ignorând ceea ce arta invocată de el datorează modernității românești. Interpretări similare puteau fi lesne întâlnite în arta românească a anilor '30 în repertoriul unor artiști precum Mac Constantinescu (*Un cuvios*), Claudia

<sup>17</sup> Bassarab, *Cronica plastică*..., p. 2.

<sup>18</sup> *Spre o plastică nouă*, în *Gândirea*, ianuarie 1940.

<sup>19</sup> A se vedea Nichifor Crainic, *Zile albe – zile negre, Memorii* (I), București, 1991, p. 159-160.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Cobizeva (*Buna Vestire*, lucrare expusă la Salonul Oficial din același an), Borgo Prund (*Luarea de pe cruce*) etc.

Regăsim o stare similară de euforie în cronica Ninei Batalli, scrisă într-un autentic limbaj de lemn, care se arată impresionată de *forța creatoare și de larga viziune de artă românească*<sup>21</sup>.

Însă cronica lui Frunzetti ne oferă indiciile cele mai consistente cu privire la calitatea și caracterul expoziției. Descriind structura bipartită a acesteia, Frunzetti lansează invitația de a citi în subtext că miza reformării artei românești propusă de inițiatorii proiectului nu a fost atinsă – detaliu semnalat în treacăt și de Nichifor Crainic –, că încercările parțial încununate cu succes, legate de crearea unui stil național coexistă cu o artă tributară total occidentului, destinată spațiului privat, pe care Frunzetti nu o repudiază: „[...] prima [sală] conține o artă așa cum ne-am obișnuit s-o găsim în expozițiile de artă de până azi, legată de gustul individualist al amatorului cu dare de mână, în stare să-și împodobească locuința cu un tablou sau cu o statueta de mici dimensiuni, în care rafinamentul artistului să se îmbine cu raritatea emoției. Cea de-a doua sală însă ne introduce într-un climat cu totul diferit. Chiar dacă realizările obiective nu-și revelează dintr-o dată sensul, se simte efortul tuturor de a se obișnui cu genul monumental. Pictura de șevalet face loc frescei, din nefericire prezentată numai în proiecte și doar fragmentar realizată. Temele: *Balada Mioriței* (Bassarab), *Intrarea în Ierusalim* (Vânătoru), *Revoluția lui Horia* (Stoica), *Istoria Dacilor* (Zlotescu) pot spune dintr-o dată ce imensă gamă de posibilități sufletești și tehnice necesită realizarea lor definitivă, iar fragmentele realizate pot da o idee despre modul în care pictorii aceștia, legați între ei printr-o adevărată fuziune stilistică, oricât de diferite le-ar fi proveniențele artistice și fazele anterioare, au realizat o adevărată «școală».[...]”<sup>22</sup>

În ceea ce privește sculptura, în cronica lui Ion Frunzetti rețin atenția două elemente pe care el le consideră definitorii în acest context: *grandoarea*<sup>23</sup> și etnicitatea producției artistice, racordată la valorile spirituale și plastice autohtone.

Încercând să descifreze datele noului stil, Frunzetti sugerează existența unui impas provenit din înfruntarea culturii moștenite și a culturii dobândite în formația și conștiința unui artist. „Domnii Dumitru Anastase și Cristea Grossu, activi muncitori în ale artei cu toată tinerețea lor, prezintă aceleași constante stilistice; *Fântâna balaurului* a primului, *Turnul creației* și *Arhanghelul biruitor* de la sediul legionar realizează un stil monumental sculptural ce ține seama de linearitatea elementarizantă a tradiției bisericești ca și (puțin prea mult) de afinitățile orientale ale arti românești. Cunoscând experiențele lui Bourdelle și Mestrovici, sculptura lor nu se dispensează de câștigurile acestora, obținând într-o sinteză creatoare, un stil cât se poate de adecuat sufletului românesc filtrat de legionarism. Se recunosc în *Arhanghelul* domnului Anastase (Fig. 4), în *Fântâna* domniei sale (Fig. 5) și în *Victoria* domnului Grosu atât încrustările în lemn țărănești, cât și ceramica populară, îmbinate cu naivitatea mistică a iconografiei bisericești. Toate acestea forjate într-o personală configurație ce face originalitatea grupului.”<sup>24</sup> Există câteva neclarități în comentariul lui Frunzetti în ceea ce privește stilul sculptorului Cristea Grossu. Printre puținele lucrări cunoscute, un *Arhanghel* (Fig. 6) a cărui fotografie a fost reprodusă în *Almanahul Cuvântul* din 1941, invocat în acest context tocmai datorită temei, atestă sciziunea stilistică existentă între gravura și sculptura sa. Dacă gravura amintește în mod explicit de ceea ce consemna Frunzetti, „încrustările țărănești... combinate cu naivitatea mistică a iconografiei bisericești”, sculptura trăiește într-o dimensiune a eroicului, foarte admirată în context totalitar.

<sup>21</sup> Nina Batalli, *Expoziția „Munca legionară”*, în *Cuvântul*, 25 decembrie 1940, p. 39.

<sup>22</sup> Ion Frunzetti, *Expoziția „Munca legionară”*, în *Vremea*, 19 ianuarie 1941, p. 8.

<sup>23</sup> Idem: „Sculptura, genul acesta destinat prin însăși natura sa monumentalului, și numai printr-o pervertire redus la rolul de ornament domestic, își regăsește astăzi sensul ei inițial.”

<sup>24</sup> *Ibidem*.



Fig. 4. Dumitru Anastase, *Arhanghelul*.

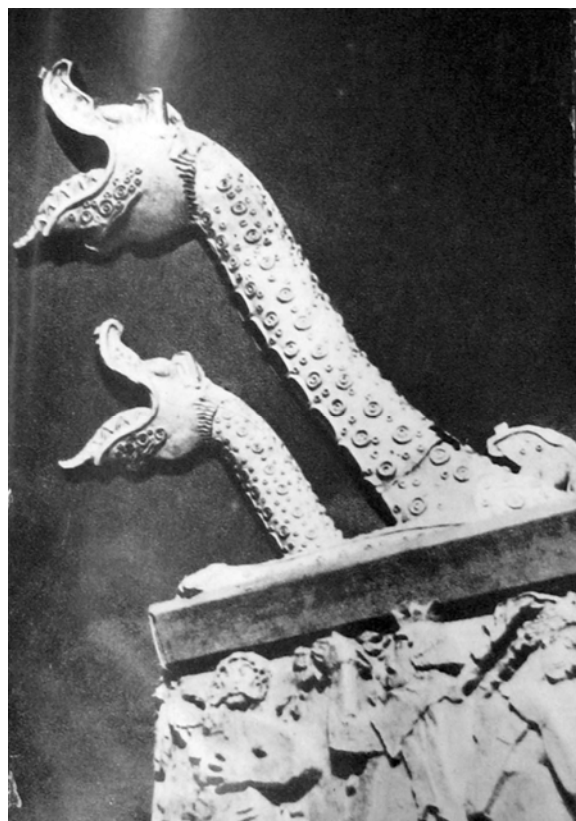


Fig. 5. Dumitru Anastase, *Fântâna balaurului* (detaliu).



Fig. 6. Cristea Grossu, *Arhanghelul*.

Prin existența acestor contradicții, noțiunea de stil este pusă sub semnul întrebării. „Problema care se pune cu osebire celor ce încercau dibuind o cale de expresie adecuată stilului monumental de viață propovăduit de Legiune, era utilizarea mijloacelor universal verificate, ale artei mari, rămase în istoria plasticii – punându-le în slujba unor simțăminte de măreție omenească<sup>25</sup>, eroism, activism, idealist și smerenie creștină laolaltă lăsând libertate talentului individual și înglobându-l cu toate acestea într-un stil colectiv, unitar.”<sup>26</sup> Pasajul anterior este important pentru că oferă opțiunea recursului la o zonă distinctă de cea a tradiției autohtone. Frunzetti este conștient că forma sculpturală clasică, aproape absentă din expoziție (cu excepția statuii lui Grossu), dar foarte prezentă în peisajul artistic românesc, este capabilă să slujească, atât în spațiul autohton cât și în cel european, idealurile extremei drepte (a se vedea exemplul artei germane și italiene) cu nuanțe specifice fiecărui context cultural. Soluția propusă de Frunzetti este una de compromis, însă singura viabilă: o nouă artă care va fructifica cele două surse – fondul autohton și tradiția occidentală. „Rolul pe care-l avea de jucat tradiția artistică în elaborarea noului stil e cu atât mai dificil de stabilit cu cât influențele culte suferite de arta trecutului nostru sunt străine – fie că se vorbește de arta religioasă bizantină sau de cea modernă, occidentală –, producția artistică națională reducându-se la splendidele exemplare de artă populară, nu totuși îndeajuns de aptă să permită respirațiile largi ale unei arte desprinse din meșteșug.

Un mod de expresie care să țină seama de toate acestea, exprimând fondul nostru etnic particular în formă universală, și cu ecouri sufletești ample caută și gruparea *Munca legionară*.<sup>27</sup>

\*\*\*

Atașele ideologice ale acestei expoziții, convergența sa cu spectacolul politic al vremii au încărcat discursul curatorial cu niște nuanțe particulare dar nu au modificat traiectoria artei românești.

---

<sup>25</sup> Cu numai un an înainte, cu ocazia Salonului Oficial din 1939, George Oprescu comenta performanța artistică a lui Dumitru Anastase în termenii realismului idealizant. Referindu-se la lucrarea expusă de Anastase, întâmplător sau nu, chiar portretul său, Oprescu sesizează și el o anumită dimensiune eroică prezentă în discursul plastic al artistului (care însă în expoziția *Munca legionară* evoluează într-un alt registru expresiv): „Ce-l interesează este exactitatea plastică a figurilor, suportul lor solid, redarea caracterului propriu fiecăruia dintre noi, găsirea acelor detalii care să înalțe, păstrând totuși asemănarea, un portret la rangul de expresie a unui tip.” A se vedea George Oprescu, *Cronica plastică*, în *Viața românească*, nr. 8, 1939, p. 94-95.

<sup>26</sup> Ion Frunzetti, *art. cit.*

<sup>27</sup> *Ibidem*.

## ÎN LABIRINT CU BARBU BREZIANU. BRÂNCUȘI, MUZICA ȘI DANSUL

de VIRGINIA BARBU

### **Abstract**

*Into the Labyrinth with Barbu Brezianu.* Brâncuși, music and dance had as starting point the donation of Barbu Brezianu made for the Institute of Art History „G. Oprescu” and tried a portrait of the art historian from inside his personal archive. By following the Brezianu’s literary and historiographic passion routes, the author’s interest was focussed on materials concerning the relation between French composer Erik Satie and Romanian sculptor C. Brâncuși. Brezianu evoked their friendship in some writings, insisting on the short episod of artistic trio: Satie–Lizica Codreanu–Brâncuși, collaboration immortalized by Brâncuși’s photographs. The author questioned the simply „dresser” role of the sculptor, underscored by Brezianu, advancing the opinion that the photos representing Lizica are a reference point for understanding the paradox of the works of the musician and the sculptor: Satie want to express immobility through music, Brâncuși, the mouvement in the statuary.

**Keywords:** library, labyrinth, Brâncușian exegesis, Modernism’s precursors, Satie–Brâncuși affinities, artistic friendship, music-dance-sculpture, Romanian folk music, *Musique d’ameublement*, costume, studio, easefulness, immobility, living statue, spiral.

Când Barbu Brezianu aniversa 90 de ani, Târgu Jiul, orașul-prieten, al cărui cetățean de onoare a fost, i-a dedicat un număr omagial în revista „Lumea gorjenească”. Opiniile celor chemați să-l evoce, scriitori, critici de artă, prieteni (printre care Amelia Pavel, Radu Bogdan, Radu Ionescu, Alexandru Baci, Gh. Vida, C.R. Velescu și alții) conturează un portret agreabil, foarte bine creionat cu reverență și căldură. Este imaginea unui om distins, elegant, rezervat în maniere, vioi, prietenos și mai ales politicoș; a unui intelectual cu o cultură aleasă, distilată timp de mai multe generații, de înaltă ținută, un aristocrat al spiritului; a exegetului de talie mondială, cufundat în laborioase forme de cercetare, scormonitor de date și mărturii, riguros, impecabil. Pentru o scurtă evocare a personalității lui Brezianu reținem fraza Ninei Stănculescu: „În tot ce întreprinde – traduceri ample, exegeze și interpretări artistice de vibrantă sensibilitate – păstrează o stranie discreție și delicatețe, o surprinzătoare modestie, o totală evitare a «zgomotului», a «surlurilor», precum și o neobișnuită grație a gesturilor, a cuvintelor”.

Noblețea lui Barbu Brezianu s-a prelungit și asupra Institutului de Istoria Artei, prin actul său de generozitate postumă. Donația<sup>1</sup> ne-a îmbogățit nu doar cu un fond de carte, o arhivă de documente și cu rațiunea de a înființa un Centru de studii brâncușiene. Dimensiunea imediată, concretă, este dublată de dimensiunea imaterială, adevărata

---

<sup>1</sup> Donația reprezintă doar o parte din biblioteca și arhiva personală a lui Barbu Brezianu.



moștenire pe care ne-o lasă Brezianu, aceea care ne-a adunat sub semnul unei formulări aproape oximoronice: „Arhiva Vie”<sup>2</sup>.

O bibliotecă trăiește atâta timp cât există un cititor care să se apropie de rafturi animate de o intensă curiozitate. În biblioteca Brezianu se află cărțile cele mai apropiate sufletului său, centrii de relație între pasiunile și interesele sale literare și istoriografice, păstrând ceea ce am putea numi laboratorul de creație al scriitorului. Aerul autentic de atelier se datorează „amprentelor” sale răspândite peste tot (însemnări, articole decupate din ziare, fotografii strecurate printre pagini), dar mai ales ordinii în care se află cărțile, rânduială refăcută conform dorinței sale și indicațiilor fiului său, Andrei Brezianu. „Dezordinea creatoare” a scriitorului, pe care am încercat s-o salvăm, este una dintre dimensiunile spirituale ale donației ce trebuie prețuită cum se cuvine. În labirintul rămas în urma lui Brezianu, centrul relațiilor, punctul de intersecție al tuturor direcțiilor pare a fi, desigur, Brâncuși dar nu toate drumurile către el sunt deschise. Un fapt, însă, ne poate garanta ieșirea, și acela este metoda sa de lucru.

Intellectualul fin, de largă respirație, aparținând generației care a marcat hotărâtor cultura românească până astăzi – Eliade, Cioran, Ionescu, Vulcănescu, Noica, Comarnescu, Schileru, Jianu și alții – vine în domeniul istoriei artei cu un tip de investigație la obiect, ghidat și de studiile sale de drept, deschizând un „dosar” pentru fiecare temă de studiu, în care adună minuțios date și mărturii. Trăsătura de anchetator este, lucru mai puțin relevat, dirijată din subteran de un simț al depistării și descifrării misterelor. Pe alocuri, i s-a reproșat o receptare critică prea îngăduitoare a unor scrieri și legende brâncușiene, un comentariu care încorsetează libertatea interpretării, fiind considerat chiar un „habotnic al documentului palpabil”<sup>3</sup>. Într-adevăr, Brezianu adună zi de zi informații și documente minuscule, cu răbdare și devotament de miniaturist, dar aceasta este buna sa cale de a reface întregul, de a forța revelația să se întâmple.

Dacă „penuria de documente stimulează spiritul”<sup>4</sup>, așa cum observă Călinescu la un moment dat, este firesc ca excesul de material să inhibe cercetătorul aflat în fața bibliografiei românești a lui Brâncuși, exhaustivă fără exagerare, a zecilor de dosare, îmbucătățind zeci de aspecte ale vieții și operei sculptorului, și, în final, intimidat de amploarea pasiunii acordate temei, căreia Brezianu i-a dedicat aproape jumătate de veac din existența sa. Pe moment, interesul migrează mai curând spre cealaltă parte a bibliotecii, în aria literaturii române de avangardă, din care el însuși făcea parte, integrat, de același Călinescu, la capitolul „Dadaști. Suprarealiști. Ermetici”. Este și zona concordanțelor cu literatura franceză (de la Pierre de Ronsard, al cărui strălucit traducător a fost, la Apollinaire și Cocteau), precum și aceea a conexiunilor între arte, scriitori și artiști. Pentru studiul avangardei literar-artistice europene, aparițiile merg sub pragul lui 1900, Brezianu fiind captivat de stabilirea surselor și cunoașterea precursorilor. Trei dintre romanticii teribili care au modificat viziunea asupra artelor la sfârșitul secolului, monștri sacri ai modernismului, sunt prezenți în biblioteca sa: Comte de Lautréamont, Alfred Jarry și Erik Satie.

Scrierile lui Lautréamont, autorul frazei: „frumos precum întâlnirea dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe o masă de disecție” – care a incins mințile suprarealiștilor în frunte cu Breton, Eluard, Aragon, Soupault, și, interesant în zorii modernismului românesc, scrieri savurate de cosmopolitul Minulescu, ce deținea un misterios volum din *Chants de Maldoror*,

<sup>2</sup> Articolul de față a fost redactat pe baza comunicării susținute la colocviul *Arhiva Vie. În jurul donației istoricului de artă Barbu Brezianu (1909-2008)*, care a avut loc la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, în decembrie 2010.

<sup>3</sup> Ion Pogorilovski, *Ecuația Brâncuși și binomul Brezianu-Paleolog*, în *Lumea gorjenească*, număr dedicat lui Barbu Brezianu, nr. 1, 1999, Târgu-Jiu.

<sup>4</sup> George Călinescu, *Universitate-Universalitate*, Secolul 20, nr. 6, 1969, p. 12.

apărut în 1874<sup>5</sup>, se regăsesc în trei ediții pariziene, completate de două studii semnate Philippe Soupault și Maurice Blanchot. Un alt romantic excentric, Alfred Jarry, legendarul precursor al literaturii și teatrului absurd, a influențat numeroși scriitori și artiști ca Apollinaire, André Salmon, Max Jacob, Picasso, Eugen Ionescu. Alături de al său *Ubu Roi*, operă de umor absurd și sălbatic, într-o apariție franceză din 1922, și traducerea în limba română a lui Romulus Vulcănescu, din 1969, se află și valoroasa monografie *Alfred Jarry* semnată de Carola Giedion Welcker, cu dedicație pentru Barbu Brezianu, cu ocazia întâlnirii la București, la Colocviul Brâncuși din 1976.

În fine, pentru Erik Satie, muzicianul solitar, rafinatul, ezotericul, privit ca un geniu în cercurile de avangardă, avem și mai mult material de studiu, Brezianu urmărind cu perseverență detectivistică orice aspect al biografiei sau operei lui Satie care ar putea lumina în plus prietenia acestuia cu Brâncuși. De la venerabila cărțuie a lui V.G. Paleolog din 1945<sup>6</sup>, la studiile Ornellei Volta<sup>7</sup>, Brezianu strânge între copertile cărților, și în dosare separate, notițe, nenumărate articole din presa franceză, pliante de concert, cartoline, CD-uri – într-o asemenea măsură încât s-ar fi putut naște deja o nouă carte despre Satie. Ea poate chiar exista, așa cum între Lautréamont și Jarry se ascund și alte cărți invizibile. La astfel de considerații, poate că stranii, ne-a predispus inevitabila experiență borgesiană a refacerii, imperfecte, a bibliotecii. Pentru a nu ne rătăci în fabuloasa lume a lui Satie, ne întoarcem și recaptăm firul călăuzitor, acela care ne leagă de Brâncuși.

Prietenia dintre Satie, mai în vârstă cu zece ani, și sculptorul român, pe care documentele o situează între anii 1914-1923, curmată de moartea lui Satie în 1925, a fost bazată pe atracția magnetică dintre două personalități diferite, care își găsesc surprinzătoare afinități. Ei se întâlneau aparent în contrarii: unul era prea complicat, sofisticat până la manie, ajuns la simplitate prin dezabuzare, celălalt era prea simplu, suficient de primitiv pentru a accede la rafinament. Satie avea o înfățișare burgheză, cu lornion, melon, umbrelă și ghetre, afișând o umilitate provocatoare de clown, neînțeles de mulți dintre contemporani care vedeau în arta sa „o muzică simplistă cu titluri bizare”<sup>8</sup>. Brâncuși, căruia Satie i se adresează într-o scrisoare cu „Cher Bon Druide”, trăia după străvechi obiceiuri românești în locuința sa din mijlocul Parisului care putea trece drept atelierul unui alchimist, scandalizându-i pe unii care vedeau aluzii pornografice în arta sa, în timp ce un Apollinaire găsea că operele sale sunt „dintre cele mai rafinate” (1912).

Dincolo de contrarii, ca și de contradicțiile enorme care înconjoară personalități de talia lor în timpul vieții, două sunt trăsăturile care-i unesc fără echivoc: anticonformismul și umorul. Dacă Satie îi face un portret memorabil într-o emoționantă declarație din binecunoscuta scrisoare către Brâncuși: „Sunteți cel mai bun dintre oameni, precum Socrate, al cărui frate sigur sunteți”<sup>9</sup>, de la Brâncuși nu ne-a rămas nici un rând scris din care să putem extrage impresia pe care o avea părintele sculpturii moderne despre părintele muzicii ambientale. Știm doar, din mărturiile compozitorului Mihail Mihalovici, că sculptorul îl plăcea pe Satie în special pentru „latura lui amuzantă”<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Claudia Millian, *Minulescu și Lautréamont*, în *Mele* XVII/60, International Poetry Letter, editor Ștefan Baci, nov. 1982.

<sup>6</sup> V.G. Paleolog, *Despre Erik Satie și noul muzicalism*, ed. Maravan, București, 1945.

<sup>7</sup> Ornella Volta, cea mai importantă cercetătoare contemporană a compozitorului francez, fondatoarea Arhivelor Satie din Paris, în 1981, director al Musée-Placard d'Erik Satie, din strada Cortot, nr. 6, Paris.

<sup>8</sup> Anne Rey, *Erik Satie*, Editions du Seuil, Sôfêges, Paris, 1974.

<sup>9</sup> Document aflat la Biblioteca Doucet din Paris. Vezi și Ornella Volta, *Correspondance presque complète*, Fayard, Paris, 2000.

<sup>10</sup> Mihail Mihalovici, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, București, 1987.

Umorul îl leagă cel mai adesea pe Brâncuși de Satie și a sa *Musique d'ameublement*, în textele comentatorilor care se opresc la lucrările lui în lemn, *Socrate* (la care lucra în timp ce Satie compunea Oratoriul cu același nume) și seria *Cupelor* pline. Barbu Brezianu menționează în riguroasa cronologie din *Opera lui Brâncuși în România*<sup>11</sup> pentru prima dată numele lui Satie legat de *Caucul cu toartă rotundă*, creat în 1918, și de Oratoriul *Socrate*, încheiat în 1919, pe care Satie îl declară a fi prima „operă sculpturală”, aceste două lucrări devenind, pentru unii cercetători, reperul începutului prieteniei dintre Brâncuși și Satie. Deși deschide o linie de cercetare pe tema legăturilor lui Brâncuși cu muzica și artele spectacolului, exegetul s-a ocupat mai mult de imaginea globală a mediului artistic parizian pe care sculptorul îl frecventa și de conexiunile cu personalitățile majore, în special artiștii și compozitorii care au colaborat la baletele lui Serge Diaghilev, decât de figura singulară a lui Erik Satie, cel care „l-a antrenat în mișcarea coregrafico-muzicală a anilor 1909-1925”<sup>12</sup>. În afara punctului de întâlnire din 1921, când sculptorul și compozitorul colaborează cu dansatoarea Lizica Codreanu, sora sculptoriței Irina Codreanu, Brezianu nu a comentat în plus prietenia dintre Brâncuși și Satie, din perspectiva apropierei lor spirituale sau a paralelelor trasabile între cele două personalități.

Similitudinile dintre creațiile lor – rarefierea materiei, ce subînțelege atât purificarea ei, cât și vidul, rigurozitatea și claritatea formei, efectul final de lejeritate, chiar imponderabilitate – precizate începând cu V.G. Paleolog<sup>13</sup> – atestă înclinațiile fiecăruia pentru domeniul celuilalt de creație. La Brâncuși, instinctive, dar bazate pe o bogată cultură muzicală, la Satie, intelectuale, cu teză: el compunea „ogive”, piese „reci” ca piatra, piese „în formă de pară”, căutând diverse echivalențe sculpturale sau arhitecturale pentru a organiza durata în spațiul muzicii, într-un stil de o „riguroasă verticalitate”<sup>14</sup>. Brâncuși manifestă aceeași obsesie pentru verticalitate, înălțare și desprindere, aspirații care îi marchează întreaga operă, începând de la linia oblică a *Muzei*, până la *Țestoasă* și *Coloană*. Gusturile lor muzicale coincid, amândoi fiind fascinați de melodiile simple și spontane, de capodopera vocii umane fără acompaniament, de cântecele populare și de cânturile religioase. Aproximarea lui Satie de folclorul românesc, lucru interesant, se manifestase înainte de audițiile din atelierul lui Brâncuși, care avea aproape 2000 de discuri cu muzică clasică, muzică folclorică universală și românească, acestea din urmă fiind în bună parte dăruite de Constantin Brăiloiu.

Înainte de a-l cunoaște pe Brâncuși, Satie compusese cele șase *Gnossienne* ale sale, între anii 1890-1897, puternic influențate de muzica românească, a căror sursă de inspirație se menționează cel mai adesea a fi hora românească auzită la Expoziția Universală de la Paris, din 1889<sup>15</sup>. Delicatețea și ușurința „de voal”, caracteristice melodiilor lui Satie, la care

<sup>11</sup> Barbu Brezianu, *Opera lui Brâncuși în România*, Ed. Academiei Române, București, 1974, p. 26, și *Brâncuși în România*, Ed. Academiei Române, București, 1976, ed. revizuită și adăugită.

<sup>12</sup> Barbu Brezianu, *Brâncuși, Thalia și Terpsicora*, Teatrul, 4 apr. 1988, articol în care se concentrează mai mult asupra intersecțiilor lui Brâncuși cu Diaghilev, Rolf de Maré, conducătorul Baletelor Suedeze, și Serge Lifar.

<sup>13</sup> V.G. Paleolog, *op. cit.*; autorul reia mărturia și aprofundează considerații despre conexiunile lui Brâncuși cu muzica în mai multe scrieri, printre care *Între daltă și imperiul sonor*, interviu de Constantin Eleancu, *Steaua*, nr. 1-2, Cluj, 1996.

<sup>14</sup> Anne Rey, *op. cit.*, p. 26.

<sup>15</sup> „Expoziția Universală de la Paris din 1889 a devenit o sursă de inspirație pentru mulți muzicieni francezi datorită grupurilor muzicale exotice care au evoluat atunci. Despre Satie s-a spus că a fost fascinat de linia gravă, plângătoare, a unei melodii populare românești. În iulie, în același an, a scris o piesă cu acorduri vagi și lente, purtând un fir melodic ornamentat cu arabescuri, de o tonalitate orientală și bisericească, în același timp.” Olof Höjer, *Le Gymnopédiste*, Prophone Records, Stockholm, Sweden, 1996. Vezi și Alain Chotil-Fani, *Hora, danse nationale*, *Un voyage dans la Roumanie musicale*, 2005, [souvenirsdescarpates.blogspot.com](http://souvenirsdescarpates.blogspot.com).



Fig. 1. Erik Satie, foto de Brâncuși.

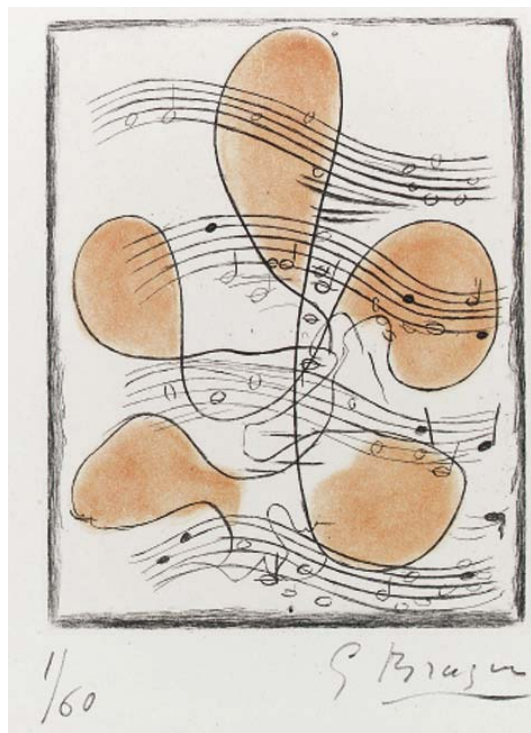


Fig. 2. G. Braque, *Erik Satie, Léger comme un œuf*, gravură în Collection Miroir du Poète, Louis Broder, Paris, 1957.



Fig. 3. Satie și Brâncuși, 1923.



Fig. 4. Lizica Codreanu în costumul creat de Brâncuși pentru *Gymnopédiile* lui Satie, 1921.

putem adăuga și o indicație de interpretare în spirit brâncușian a pieselor sale pentru pian *Legèr comme un œuf*, relevă o trăsătură comună cu aceea a sculptorului român: aspirația către o stare de grație care se exprimă, adesea cel mai ușor, prin senzația de zbor și plutire pe care o oferă dansul. Episodul în care Lizica Codreanu a dansat *Gymnopediile* în atelierul din Impasse Ronsin, moment care ar fi rămas aproape fără istorie, dacă n-ar fi fost aparatul de fotografiat al lui Brâncuși care să-l immortalizeze, este un punct de referință în înțelegerea relațiilor dintre muzica lui Satie și sculptura lui Brâncuși.

În *Brâncuși și lumea baletului*<sup>16</sup> Brezianu subliniază o latură necunoscută, la acea dată, a lui Brâncuși, aceea de „costumier”, propunând ca într-o viitoare istorie a costumului să figureze și „întâmplătoarea contribuție [a lui Brâncuși] la iconografia unui balet de Satie”. Avangardă a spectacolului oferit de Lizica Codreanu printre sculpturile lui Brâncuși și fotografiile făcute de maestru datează din 1921, după cum notează Brezianu, iar prima reprezentație, în costumele create de Brâncuși, ar fi avut loc la 11 aprilie 1922, la *Groupement de l'Albatros. Manifestation Z*, conform afișului care apare în cartea lui Dragoș Morărescu, *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*<sup>17</sup>. Brezianu menționează doar reprezentația care a avut loc la 23 mai 1922, la Sala Pasdeloup, din Rue des Ursulines, spectacol în care totuși Lizica nu a dansat *Gymnopediile* în costumul creat de Brâncuși, ci într-unul creat de Alex Jacovlev și Adolphe Feder<sup>18</sup>. Dacă exegetul face unele lămuriri legate de materialul din care era croită rochia Lizicăi, din pânză de sac, și nu din carton, așa cum afirmă unii autori<sup>19</sup>, și apropie stilistic coiful țuguiat de lucrarea în lemn *Vrăjitoarea*, comentariile se opresc în acest stadiu.

Abandonarea, pe parcurs, a costumului lui Brâncuși, ne face să ne întrebăm cât de potrivit era el pentru muzica lui Satie în viziunea coregrafică a Lizicăi Codreanu. Știm despre dansatoare că aborda cu dezinvoltură partituri „grele” de avangardă, că avea o mobilitate expresivă care-i permitea să penduleze între stilul dansului clasic și „dansuri umoristice, dansuri mimate, savuroase pantomime”<sup>20</sup>, motiv pentru care a și evoluat în rolul lui Pierrot Éclair, din filmul *Le P'tit Parigot* (1926), îmbrăcată cu memorabilul costum creat de Sonia Terk Delaunay.

Este greu să ne imaginăm interpretarea Lizicăi, însă o mică observație făcută de Doina Lemny în cartea sa *Constantin Brâncuși* ne-a îndreptat atenția asupra acestui aspect care pare lăsat în afara regiei/scenografiei din fotografiile lui Brâncuși. În capitolul în care corelează cele mai importante date despre Satie și Brâncuși, autoarea, vorbind despre rochia dungată a dansatoarei, spune că era „adaptată dansului ritmat pe care-l impuneau *Gymnopediile*”<sup>21</sup>. Departe de a fi vivace sau săltărețe, cele trei piese ale lui Satie, în ciuda titlului picant, sunt melodii melancolice, delicate, acompaniate de un balans greu, cu ritmuri statice, iar indicațiile de execuție ale lui Satie nu lasă îndoieli asupra modului în care vroia să fie interpretate: „Lent și dureros”, „Lent și trist”, „Lent și grav”. De asemenea, cuvântul „gymnopedie”, folosit de Satie mai mult pentru sonoritatea lui, decât cu o semnificație

<sup>16</sup> Barbu Brezianu, *Brâncuși și lumea baletului*, Săptămâna, nr. 9, 5 feb. 1971, p. 13.

<sup>17</sup> Dragoș Morărescu, *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*, București, 2002. Autorul, fiind nepotul Irinei Codreanu, a beneficiat de documente de la François Fontenay, fiul Lizicăi Codreanu, date care necesită o corelare și interpretare în plus.

<sup>18</sup> Dragoș Morărescu, *op. cit.*, p. 24.

<sup>19</sup> Edith Balas, *Brancusi, Duchamp et Dada*, în *Les Carnets de l'Atelier Brancusi, Brancusi & Duchamp*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000, p. 74.

<sup>20</sup> Dragoș Morărescu, *op. cit.*, în articolul jurnalistului Joseph Kessel, din 1925.

<sup>21</sup> Doina Lemny, *Constantin Brancusi*, Les Étrangères de Paris, Oxus, 2005, p. 96. Vezi și capitolul *Satie-Socrate-Brancusi*, p. 188-195.



Fig. 5. Lizica Codreanu, desen de Dragoș Morărescu, 1977.



Fig. 6. Lizica Codreanu, foto de Brâncuși, carte poștală, 1921?



Fig. 7. Lizica în atelierul lui Brâncuși.



Fig. 8. Alex Jacovlev, xilogravură, programul spectacolului din 23 mai 1922, Sala Pasdeloup, Rue des Ursulines.



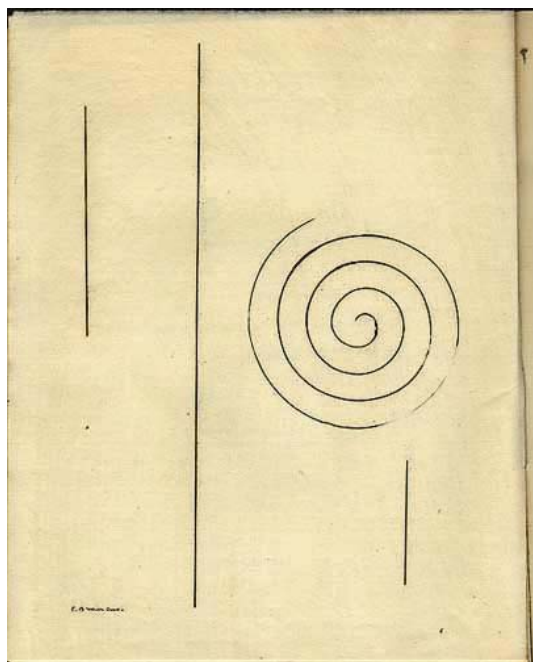


Fig. 9. Brâncuși, *Portretul lui James Joyce*, 1929.

anume, era totuși legat de poemul lui Contamine de Latour, *Les Antiques*<sup>22</sup> și făcea referire, prin filonul grec, la nuditate. Dorința lui Satie de a transforma muzica în ceva „alb și pur” se manifestă cu apelul la antichitatea clasică și în alte compoziții, chiar în *Socrate*, unde cântărețele erau drapate în stil *Directoire*, costume inspirate, se pare, de aparițiile dansatoarei Isadora Duncan în epocă. Așadar, atât costumul lui Brâncuși, cât și atitudinile de ordin cubist ale Lizicăi, la o privire mai atentă, și excluzând o posibilă satiră a celor doi, sunt prea puțin în armonie cu muzica lui Satie.

Episodul întâlnirii dintre compozitor, dansatoare și sculptor ar merita să fie reanalizat din perspectiva unui amănunt intrigant: faptul că românii din acest „trio”, Brâncuși și Lizica, se raportează la *Gymnopedii* și nu la *Gnossienne*, știut fiind că nuanțele stilistice ale acestora din urmă sunt direct inspirate din muzica folclorică românească. Totodată, ne putem întreba dacă în această întreită relație rolul lui Brâncuși a fost acela de simplu „costumier”. Suntem mai curând tentați să considerăm că sculptorul s-a angajat într-un joc independent de creație, care a culminat prin fotografie, mediu care însemna pentru Brâncuși un „loc al reflecției unde viziunea artistică poate deveni palpabilă”<sup>23</sup>. Imperativul de a crea „precum un zeu”, aducea cu sine dorința de a insufla viață sculpturii, iar acest lucru și-l putea imagina studiindu-l prin reflexie, încercând să transforme ființele în sculpturi, cu ajutorul ambientului și al fotografiei. Mărturie stau imaginile în care așează pe soclu, ca și pe Lizica Codreanu, pe Man Ray, pe câinele său alb, Polaire, sau pe modelul anonim din 1930<sup>24</sup>, într-o investigație artistică din care transpare o discretă omagiere a vieții. Lizica a dansat, sau a pozat doar, *înconjurată* de muzica lui Satie, ca și de sculpturile lui Brâncuși, ambele fiind, în spiritul compozitorului, fundalul, ambientul, sau al sculptorului, atelierul. Brâncuși a dat formă

<sup>22</sup> Ornella Volta, *Le rideau se leve sur un os*, în *Revue internationale de la musique française*, Vol. 8, No 23, 1987.

<sup>23</sup> Friedrich Teja Bach, *Brancusi. Photo Reflection*, Didier Imbert Fine Art, Paris, 1991, p. 8.

<sup>24</sup> Jonathan Wood, *Brancusi's White Studio*, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective*, București, 2001, p. 48.

muzicii lui Satie, i-a creat un „corp”, vizibil, marcând paradoxul creațiilor lor: Satie căuta nemișcarea în muzică, Brâncuși, mișcarea în statuară. În lumina noilor cercetări muzicologice<sup>25</sup>, statismul muzicii lui Satie este înțeles ca temporalitate care se dezvoltă din ea însăși, desfășurându-se pe verticală, sub forma unei spirale.

Lui Satie i s-ar fi potrivit desigur una dintre spiralele prin care Brâncuși l-a portretizat pe James Joyce, rezervându-și aceeași imagine pentru el însuși. Forma spiralată ne conduce către ieșirea din labirint, împreună cu Barbu Brezianu și modul său de a vedea prietenii unor artiști de talia lui Brâncuși, Joyce, Satie: „Sunt contingente datorate nicidecum hazardului, ci mai degrabă unor nedivulgate spiritualități ale unor personalități cu totul ieșite din comun și care se înfrățesc simbolic, enigmatic – „peste mode și timp” – și ale căror sigle au marcat secolul al XX-lea...”<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Olof Höjer, *op. cit.*

<sup>26</sup> Barbu Brezianu, *Contingente: Brâncuși și Joyce*, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective*, București, 2001, p. 25.

# CONTRIBUȚIE LA ISTORIA COLECȚIONISMULUI ROMÂNESC INTERBELIC. COLECȚIA ACAD. MIHAI CIUCĂ

de IOANA MĂGUREANU

## **Résumé**

L'étude du collectionnisme de l'entre-deux-guerres contribue à l'enrichissement de l'image des institutions culturelles, du climat artistique et du goût esthétique qui caractérisait l'élite intellectuelle de l'époque. Le cas du dr. Mihai Ciucă, spécialiste réputé sur le plan international, illustre cet intérêt pour la collection d'œuvres d'art, intérêt stimulé et discrètement marqué par la personnalité du Professeur Ioan Cantacuzino, dont Mihai Ciucă était un proche collaborateur. La présente étude propose une investigation des sources, de la composition et de la destinée de la collection du Dr. Mihai Ciucă qui réunissait un grand nombre de gravures, de tableaux des peintres roumains et d'objets que le professeur Ciucă acquerrait lors de ses nombreux voyages scientifiques, surtout en Extrême-Orient.

**Keywords:** Ciucă, Cantacuzino, collecting, engraving, interwar.

Istoria colecționismului românesc interbelic prezintă, încă, o imagine neclară. Multe piese care o compun lipsesc. Lipsesc de asemenea, în unele situații, cum a fost și cazul cercetării de față, materialele documentare care să fundamenteze studiul. Credem, prin urmare, că terenul este încă prea puțin cercetat, iar imaginea unui colecționar uitat, acad. Mihai Ciucă, este un caz evocator pentru acest *puzzle* încă incomplet.

Mihai Ciucă a fost o personalitate de vârf a medicinei românești. Fiu de învățători de sat, născut la Săveni în 1883, bursier al prestigiosului Liceu Internat de la Iași, pe care îl absolvă ca șef de promoție, Mihai Ciucă vine în 1902 la București. Prin fratele său Alexandru, cu trei ani mai vârstnic, student la Medicină Veterinară, ajunge în anturajul profesorului Ioan Cantacuzino, devenind unul dintre colaboratorii săi cei mai fideli, atât la Laboratorul de Medicină Experimentală, cât și pe front în anii războiului balcanic și apoi în „Războiul cel mare”, conducând campaniile de luptă antiepidemică.

Un episod important al formației sale este stagiul efectuat la Institutul Pasteur din Paris între 1914-1915. După război este numit profesor la Facultatea de Medicină de la Iași, unde organizează și conduce și Spitalul „Izolarea”, alături de prietenul și colaboratorul său, dr. Alexandru Slătineanu. După moartea mentorului său, este chemat la București să conducă, alături de C. Ionescu-Mihăiești, Institutul Cantacuzino, continuându-și activitatea didactică la Facultatea de Medicină din București.

Microbiolog, infecționist, bacteriolog, epidemiolog, Mihai Ciucă și-a legat numele, în primul rând, de două domenii de cercetare: malaria și bacteriofagul. Alături de Jules Bordet (laureat al Premiului Nobel în 1919), a descoperit, în 1921, fenomenul lizogeniei, cunoscut sub numele de fenomenul Bordet-Ciucă. Recunoașterea internațională i-a adus-o, însă, mai

ales contribuția sa la combaterea și eradicarea paludismului, contribuție recompensată în 1966 cu cel mai prestigios premiu pentru un malareolog, premiul Darling. În 1924 a fost numit, la recomandarea profesorului Cantacuzino, expert al Comisiei de paludism a Societății Națiunilor, iar din 1928 și până în 1939 a fost secretarul general al acestei comisii. După război a fost unul din cei cinci membri ai Comitetului de experți în paludism ai Organizației Mondiale a Sănătății. Aceste funcții l-au purtat în misiuni antipaludism în Europa, Nordul Africii, Orientul Apropiat și Extremul Orient: India, China, Indonezia, Malaezia, Japonia. A ținut cursuri despre paludism la Paris, Hamburg, Roma, Singapore.

În 1919 a semnat în numele României, alături de Titulescu și Cantacuzino, tratatul de pace de la Versailles.

Această schiță a biografiei omului de știință Mihai Ciucă<sup>1</sup> este doar un cadru general pentru subiectul studiului de față – colecționarul Mihai Ciucă –, un cadru necesar, care poate furniza sugestii pentru modul de constituire a colecției. Astfel, în pofida lipsei surselor directe – articolul publicat de Elena Bîlcu în 1955 în urma donației către Academia Română din 1954<sup>2</sup> și actul unei donații ulterioare (1966) către aceeași instituție sunt printre puținele de acest fel –, putem reface profilul de colecționar al dr. Mihai Ciucă, pentru a-i acorda astfel un loc în istoria colecționismului românesc.

Cele două donații către Academia Română constau, amândouă, în opere de grafică, în mare majoritate gravuri. Prima donație cuprindea o serie de 260 de gravuri, iar cea din 1966 38 de opere, dintre care 31 gravuri, iar restul acuarele și desene. Analiza listelor pare să indice că centrul colecției era gravura franceză „modernă”, adică secolele XIX și XX, cuprinzând artiști importanți ca Géricault, Toulouse-Lautrec, Paul Huet, Eugène Leroux, Daubigny, Manet, Millet, Alphonse Legros și Eugène Carrière. Se remarcă interesul pentru Daumier, prezent cu 93 de litografii în prima donație și cu încă cinci în cea din 1966.

În donația din 1954 apar însă, alături de gravorii francezi, și nume celebre din alte școli: Dürer, Van Dyck, Rembrandt, Jan Both, Jongkind, Ensor. Intenția nu pare să fi fost aceea de a ilustra istoria gravurii, ci doar de a colecționa piese valoroase. În legătură cu aceste piese, Elena Bîlcu remarcă: „Ca un bun cunoscător, colecționarul a știut să aleagă exemplarele mai prețioase prin tiraj ori calitatea hârtiei și a cernelei și chiar, câteodată, stadii mai rare”<sup>3</sup>.

O altă secțiune a donației o constituie seria de 18 stampe japoneze, primele piese de acest fel intrate în colecția Bibliotecii Academiei Române<sup>4</sup>, care se va îmbogăți însă curând (1962) cu stampele japoneze donate de George Oprescu.

Fără a fi un pasionat colecționar de artă românească, dr. Ciucă avea „biroul [...] tapetat cu cărți și tablouri de Steriadi și Ghiață”<sup>5</sup> (Fig. 1), iar în casa sa se aflau și alte picturi de Petrașcu, cu care era prieten, de Pallady și Iser<sup>6</sup>. Și în donația din 1966 apar câteva acuarele și desene de Pallady și Steriadi și o litografie de Șt. Popescu.

Profilul colecției sale devine mai clar dacă este privit în relație cu mediul în care a luat naștere. Dr. I. Mesrobeanu relatează, într-un document păstrat la Muzeul Național de Artă al României<sup>7</sup>, că modelul inspirator, atât pentru colecția dr. Mihai Ciucă, cât și pentru cele ale

---

<sup>1</sup> Principalele date biografice provin din volumul biografic *Frații Ciucă* de Radu Iftimovici, 1975, și din volumele omagiale *Omagiu lui Mihai Ciucă cu ocazia împlinirii a 80 de ani*, Ed. Academiei RPR, 1965, conținând discursuri de Ștefan Milcu, Voinea Marinescu, Jean Livescu, Șt. Nicolau, Gh. Lupașcu, N. Nestorescu, I. Mesrobeanu, Maria Franche; vezi și Mihai Sefer, *Bacteriofagii. Volum omagial Mihai Ciucă 120 ani*, București, 2003.

<sup>2</sup> Elena Bîlcu, *Colecția de gravuri a acad. Mihai Ciucă*, în *Revista de bibliologie*, 1955.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>4</sup> *Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România 1867-1967. Cartea centenarului*, p. 190.

<sup>5</sup> Radu Iftimovici, *op. cit.*, p. 14.

<sup>6</sup> Comunicare verbală, familia colecționarului, ian. 2007.

<sup>7</sup> Dosar: *Evocare D. Ghiață*, Muzeul Național de Artă al României, *apud* Petre Oprea, *Colecționari de artă bucureșteni*, București, 1976, p. 85, n. 2.

dr. C. Ionescu-Mihăiești, dr. Alexandru Slătineanu, dr. Mircea Iliescu, a fost colecția dr. Ioan Cantacuzino.



Fig. 1. Jean Al. Steriadi, *Peisaj*, ulei pe carton, din colecția dr. Mihai Ciucă, familia colecționarului.

Personalitate fascinantă a culturii române, profesorul Cantacuzino era centrul în jurul căruia s-a constituit grupul de medici (medici-colecționari mai târziu) de la Institutul Cantacuzino. Iar fascinația pe care o exercita asupra acestor tineri nu era una doar de ordin științific. O atestă mărturii, precum cea a dr. Ciucă relatată de Radu Iftimovici:

... ceea ce respiram noi acolo, în preajma maestrului, era aerul pur al umanismului renascentist. [...] Ceea ce am învățat noi, de asemenea, de la Cantacuzino, a fost că noțiunea de specialist nu o exclude pe cea de om de cultură, de om cu preocupări multiple. [...] Noi am trăit acolo, alături de Cantacuzino, toate acele frământări pe care unii, superficiali, le-au socotit niște *violon d'Ingres*: dragostea lui debordantă pentru muzica bună, erudiția și atașamentul pentru artele plastice, pasiunea pentru istoria culturii<sup>8</sup>.

La plecarea tânărului Ciucă la Paris, dr. Cantacuzino are grijă să îl sfătuiască:

Nu cumva să treci orb pe lângă această lume de minuni care e Parisul. Dacă vei ști la perfecție ultimele noutăți de microbiologie și nu vei fi zăbovit în fața vitraliilor medievale de la „Sainte Chapelle” sau în fața sălilor cu sculptură grecească de la Louvre, te-ai dus degeaba la Paris<sup>9</sup>.

Colecția profesorului Cantacuzino, începută încă din anii studenției pariziene și îmbogățită de-a lungul numeroaselor călătorii la Paris, era considerată una dintre cele mai valoroase colecții de artă din țară și una redutabilă chiar la scară europeană<sup>10</sup>. Colecția privilegia arta franceză, dar trăsătura care o făcea unică în spațiul românesc era specializarea

<sup>8</sup> Radu Iftimovici, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>10</sup> Pentru colecția Cantacuzino vezi G. Oprescu, *Colecția Profesor Dr. I. Cantacuzino. Tablourile, gravurile, desenele și cărțile*, în *Boabe de grâu*, nr. 10-11, 1935; Petre Oprea, „Prof. Dr. I. Cantacuzino”, *op. cit.*, p. 82-87.

pe gravură (în 1910 număra deja 10 000 de gravuri). Chiar dacă gravura franceză „modernă” reprezenta mai bine de jumătate din totalul operelor, colecția avea ambiția, după cum relatează George Oprescu, de a ilustra întreaga istorie a gravurii și toate tehnicile ei, cu toate epocile și toți artiștii de seamă, și mai ales prin opere de extrem de bună calitate („tiragii rarissime” sau „diferitele stări ale gravurilor de seamă”<sup>11</sup>).

Dar poate nu atât colecția impresionantă a dr. Cantacuzino i-a marcat pe tinerii doctori din jurul său, cât personalitatea colecționarului: Cantacuzino nu apela la alți colecționari și la intermediari pentru achiziții<sup>12</sup>, ci era un pasionat vizitator al anticarilor parizieni și, mai ales, un mare cunoscător al gravurii. Opinia sa era apreciată de colecționari, anticari, artiști. Tzigara-Samurcaș vorbea de „subtilul amator, dublat de un specialist din ce în ce mai expert”, „condus în alegerea sa nu numai de înnăscutul său gust dar și de discernământul eruditului cunoscător al tuturor tainelor tehnice gravurii”<sup>13</sup>. Și ținea să cultive aceeași pasiune la tinerii care îl înconjurau.

În casa lui, extrem de încăpătoare, ținea ca, o dată pe săptămână, vinerea, să-și adune colaboratorii și prietenii, cu unii discutând mai adânc despre artă, pe alții inițiindu-i în înțelegerea gravurii și învățându-i s-o prețuiască, pe toți deopotrivă îndemnându-i prin exemplul său să-și alcătuiască colecții proprii<sup>14</sup>.

O mărturisire a dr. Slătineanu evocă mai clar rolul jucat de profesorul Cantacuzino și de colecția sa în formarea gustului pentru artă și a spiritului de colecționar al elevilor săi:

De asemenea [dr. Cantacuzino] era unul din cei mai mari experți în pictură și în estampe pe care l'am întâlnit. Erudiția lui în estampe era formidabilă. Cum nu te apropii de foc fără să te arzi nițel, mi-a trecut și mie această din urmă pasiune, și vă vorbesc, rândul acesta în cunoștință de cauză. Deseori am avut ocazia să văd la Paris, negustorii și amatorii cerându-i avizul asupra vreunei piesei îndoelnice. Bibliofil emerit, avea cea mai frumoasă bibliotecă din Țară, cu cărți rare și ediții princeps<sup>15</sup>.

Alături de Al. Slătineanu trebuie menționat și C. Ionescu-Mihăiești, căruia Cantacuzino i-a transmis în primul rând pasiunea pentru bibliofilie. Colecția de cărți rare a Dr. C. Ionescu-Mihăiești a fost donată Bibliotecii Academiei Române la moartea colecționarului și a intrat în patrimoniul Cabinetului de Stampe pentru raritatea și valoarea edițiilor.

O altă colecție și un alt colecționar care trebuie invocați în relație cu modelul cantacuzin este George Oprescu și colecția sa<sup>16</sup>. Mihai Ciucă însuși era legat de Oprescu printr-o „veche și caldă prietenie”, după cum ne lasă să intuim dedicația cu care istoricul de artă îi dăruiește una dintre cărțile sale<sup>17</sup>. După propriile mărturisiri, G. Oprescu a copilărit în casa lui C. Ionescu-Mihăiești, care i-a fost „ca un frate” de la vârsta de 11 ani. Prin intermediul acestuia intră în cercul lui Cantacuzino, care i-a modelat gustul artistic, îndreptându-l spre producțiile grafice, gravuri și desene. Iată ce mărturisea în această privință istoricul de artă:

La întrunirile pe care unii membri ai Institutului le țineau acasă la Profesorul Cantacuzino, duminica [...] întruniri la care și eu am luat adesea parte, și care au contribuit la formarea mea ca istoric de artă era o adevărată încântare să asculti conversația lui Ionescu-Mihăiești cu maestrul lui iubit<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Humanistul Dr. I. Cantacuzino și arta*, în *'In memoria' Profesorului Ioan Cantacuzino*, București, 1936, p. 383d.

<sup>12</sup> Petre Oprea, *op. cit.*, p. 83.

<sup>13</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *loc. cit.*

<sup>14</sup> Idem, *loc. cit.*

<sup>15</sup> Al. Slătineanu, *Profesorul Ion Cantacuzino, cuvântare ținută în aula Universității din Iași, 11 febr. 1934*, în *'In memoria' Profesorului Ioan Cantacuzino*, p. 32.

<sup>16</sup> Petre Oprea, *George Oprescu, op. cit.*, p. 148-153; Remus Niculescu, *Un mare donator al Cabinetului de Stampe*, în *Omagiul lui George Oprescu. Expoziție de Gravuri, desene, documente*, București, 1971, p. 7-8; Petre Oprea, *George Oprescu, muzeograf*, în *R M*, an 19, nr. 1, 1982, p. 49-53.

<sup>17</sup> La Biblioteca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” se păstrează ediția cărții lui G. Oprescu, *L'art roumain de 1800 à nos jours* care i-a aparținut lui M. Ciucă și care poartă dedicația „Lui Mihai Ciucă, cu veche și caldă prietenie, G. Oprescu”; în aceeași bibliotecă se păstrează *Noțiuni de epidemiologie și serovaccinațiuni (cu aplicațiune specială în campanie)* de dr. Alexandru Slătineanu, dr. Ionescu-Mihăiești și dr. Mihai Ciucă, București, 1915, cu bogate adnotări de G. Oprescu.

<sup>18</sup> George Oprescu, [1964], *Donăția C. Ionescu-Mihăiești. 1883-1962. Expoziție de cărți rare*, Biblioteca Academiei R. S. România, București, 1983, p. 5.



La rândul său, G. Oprescu a donat colecția sa Academiei Române în 1962.

De altfel, acest gest pare a fi tipic pentru destinul colecțiilor colaboratorilor profesorului Cantacuzino. Dincolo de similaritatea de conținut (gravură, artă franceză, bibliofilie), unele dintre aceste colecții (Ionescu-Mihaiești, Ciucă, Oprescu) au fost donate statului, fie Muzeului Toma Stelian, fie, după dispariția acestuia, Academiei Române, gestul oglindindu-l pe cel al lui Cantacuzino de a-și dona o parte din colecție Muzeului Toma Stelian și al fiilor lui Cantacuzino de a dona mare parte din colecția de gravură a tatălui lor aceleiași instituții. Colecția Slătineanu a ajuns și ea în mare parte în patrimoniul Academiei, dar prin achiziții numeroase de-a lungul timpului de la familia Slătineanu<sup>19</sup>.

Înainte de donația către Academia Română, Mihai Ciucă figurează (în catalogul din 1939), alături de fratele său Alexandru Ciucă, printre donatorii Muzeului Toma Stelian. Mulți dintre apropiații lui Ciucă au fost implicați în conducerea muzeului și constituirea colecțiilor, profesorul Ioan Cantacuzino, în calitate de Președinte al „comitetului artistic” instituit după intrarea muzeului în posesia statului prin legat testamentar, George Oprescu, în calitate de director al muzeului din 1931, dr. Ionescu-Mihăiești, dr. Slătineanu, Șt. Popescu<sup>20</sup> printre donatori. Orientarea lui Mihai Ciucă către această instituție este, așadar, firească.

În articolul *George Oprescu, muzeograf* Petre Oprea afirmă: „Printre primii care, din propria inițiativă, au împrumutat muzeului, pentru un timp mai îndelungat, lucrări de artă, au fost dr. Maria Stănculeanu, dr. I. Cantacuzino, Eugen Stătescu, Nora Steriadi, M. Ciucă, George Olszweski, care, după un timp, le-au donat definitiv<sup>21</sup>” [s.n.]. Dacă însă Alexandru Ciucă figurează în catalogul redactat de Oprescu în 1939 ca donator a două picturi de Ghiață, fratele său Mihai, deși apare în lista de donatori ai muzeului, nu figurează cu nici o operă în catalog<sup>22</sup>. Inventarele Secției de pictură românească de la Muzeul Național de Artă al României, unde se află din 1950 colecția Toma Stelian, nu oferă informații suplimentare despre natura donației lui Mihai Ciucă către această instituție.

Am subliniat mai devreme locul important ocupat de Daumier în colecția dr. Ciucă. Acest fapt nu este nici el întâmplător. După cum au sugerat Ștefan Godorogea și Emanuel Bădescu, Daumier a avut un ecou considerabil în România, încă din timpul vieții<sup>23</sup>. Biblioteca Academiei Române deține o colecție de 2000 de litografii de Daumier, provenite din donațiile Mihai Ciucă și George Oprescu și din achiziții din colecțiile Alexandru și Barbu Slătineanu și Eugen Filotti; iar la Muzeul Național de Artă se află o parte din cele peste 3000 din colecția Cantacuzino<sup>24</sup>.

Dincolo de interesul marcat – în cercul profesorului Cantacuzino – pentru opere de grafică, susținut de un gust și o cunoaștere excepțională, și mai remarcabilă este „politica gravurii”<sup>25</sup> pe care acest cerc de amatori de artă a dus-o. În 1916 se înființează, din inițiativa lui Steriadi și a lui Fișer-Galați și cu susținerea dr. I. Cantacuzino, Societatea „Graphica”, al cărei scop declarat era „încurajarea și răspândirea aqua-fortei, gravurii și litografiei artistice” prin „[organizarea de] expoziții de artă grafică, [publicarea de] mape cu lucrări grafice”

<sup>19</sup> Comunicare verbală, conf. dr. Ioana Beldiman, dec. 2006.

<sup>20</sup> Șt. Popescu era și el un intim al cercului lui Cantacuzino, iar după moartea acestuia artistul a făcut o donație Muzeului Toma Stelian în amintirea profesorului; relația cu Mihai Ciucă este atestată de dedicația de pe un album *Șt. Popescu*, scris de G. Oprescu și care i-a aparținut Dr. Ciucă (astăzi în colecțiile Bibliotecii Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”): „D-lui Mihai Ciucă, cu multă prietenie, Ștefan Popescu / G. Oprescu”.

<sup>21</sup> Petre Oprea, *George Oprescu, muzeograf*, p. 52.

<sup>22</sup> George Oprescu, *Muzeul Toma Stelian. Catalog (Pictură, sculptură și desen)*, Casa Școalelor, Muzeul Toma Stelian, București, 1939; Peisajele Cat. 105 și Cat. 107 de D. Ghiață provin din donația dr. Al. Ciucă.

<sup>23</sup> Ștefan Godorogea, Emanuel Bădescu, *Daumier și ecoul său în România*, în *RM*, an 17, nr. 6, 1980, p. 52-56.

<sup>24</sup> George Oprescu, *Colecția Profesor Dr. I. Cantacuzino...*, p. 17.

<sup>25</sup> George Oprescu, *Procesul verbal al ședinței publice de la 8 iunie 1945*, în *Analele Academiei Române, Desbaterile*, Seria a II-a, 65, 1945/46, p. 5-7, *apud* Remus Niclescu, *op. cit.*, n. 2, p. 8.

pentru „a deștepta prin publicitate și prin editare de mape, la îndemâna fiecăruia, gustul pentru arta reproductivă”<sup>26</sup>. Prima expoziție, din 1916, prezenta un istoric al tehnicii gravurii, cu piese provenind în cea mai mare parte din colecția Cantacuzino. Inițiativa își reia cursul după război abia în 1923, cu expoziția *Portretul în gravura franceză*, iar următoarea expoziție planificată pentru 1924 (Daumier și Gavarni) nu a mai fost realizată din pricina desființării, din cauze neștiute, a Societății „Graphica”.

Dar expozițiile de artă grafică continuă, între ’31 și ’38, cu sprijinul acelorași Steriadi și Cantacuzino, la Muzeul Toma Stelian, sub conducerea lui George Oprescu<sup>27</sup>. În cazul acestor expoziții parte din patrimoniu provine de la cabinete de stampe occidentale (Berlin, Uffizi, Louvre), dar și din colecțiile bucureștene, în primul rând cele ale lui Cantacuzino și Oprescu.

Steriadi a avut un rol important nu numai în manifestările expoziționale legate de arta grafică, ci și în cercul iubitorilor de artă din jurul lui Cantacuzino. Intim al laboratorului lui Cantacuzino, precum și al casei acestuia, Steriadi leagă prietenii strânse cu doctorii colecționari. Dovadă stau nenumăratele portrete, desene, uneori litografii, în care i-a înfățișat (Fig. 2). În colecția lui George Oprescu se aflau portretele dr. Cantacuzino, dr. Ionescu-Mihăiești, dr. Mihai și Alexandru Ciucă, ale lui Oprescu sau Henri Focillon și ale unor artiști. Alte asemenea serii de schițe-portrete cu grupul de la Institutul Cantacuzino se aflau în colecțiile C. Ionescu-Mihăiești, dr. Alice Magheru, iar componența grupului poate fi reconstituită prin răsfoirea albumului despre opera grafică a lui Steriadi<sup>28</sup>.

Prietenia lui Steriadi cu dr. Ciucă este evocată în biografia lui Radu Iftimovici: „am devenit prieteni nedespărțiți, mai ales cu Steriadi”; „prietenii veniți să mă conducă [la gară]: Ionescu-Mihăiești, Ion Minulescu, pictorul Steriadi...”<sup>29</sup>, și, de asemenea, este atestată de desenele artistului, între care o caricatură, la care Mihai Ciucă ținea în mod deosebit, reprezentându-l alergând cu o plasă de fluturi după țânțari prin junglă, și alta în care ține în mână o eprubetă de sânge (Fig. 3). În 1966 Mihai Ciucă a donat Bibliotecii Academiei și două litografii de Steriadi reprezentând portretul său<sup>30</sup>.

O relație strânsă îl lega și de pictorul Dimitrie Ghiață. Se pare că însuși Mihai Ciucă l-a angajat ca laborant la Institutul Cantacuzino, unde pictorul a fost descoperit de Cantacuzino, care a devenit protectorul său.

Un alt capitol al colecției, după cum am menționat, îl constituiau stampele japoneze, mărturie a interesului dr. Ciucă pentru Japonia și culturile extrem orientale în general. Radu Iftimovici a publicat în biografia fraților Ciucă pasaje pline de pasiune din jurnalul lui Mihai Ciucă ajuns în China, India ș.a.m.d., menționând de exemplu un pasaj de nu mai puțin de 50 de pagini de notițe luate din cărți despre civilizația și cultura chineză. Această pasiune, alimentată de nenumăratele călătorii în Asia, este documentată de donația de piese orientale făcută Muzeului Toma Stelian: un costum chinezesc de înalt demnitar, care se află astăzi la Secția de arta orientală, și probabil și alte piese<sup>31</sup>. Fără însă a vrea să diminuez importanța impactului culturii orientale asupra dr. Ciucă, îndrăznesc să sugerez că gustul pentru stampa japoneză i-a fost inculcat mult mai devreme. Cantacuzino însuși avea în colecție asemenea

<sup>26</sup> Invitație de adeziune la Societatea „Graphica” publicată odată cu Catalogul expoziției *Portretul în gravura franceză*, Cultura Națională, 1923.

<sup>27</sup> Petre Oprea, *Pictorul Jean Steriadi, muzeograf*, în RM, an 16, nr. 9-10, 1979, p. 80-85.

<sup>28</sup> George Oprescu, *Jean Alexandru Steriadi desenator*, Ed. Academiei RPR, București, 1961.

<sup>29</sup> Radu Iftimovici, *op. cit.*, p. 42, 150.

<sup>30</sup> Dr. Ciucă a înmănat litografiile acad. Milcu, care le-a predat Cabinetului de Stampă. În arhivele Cabinetului se păstrează actul prin care Milcu a predat litografiile și scrisoarea de mulțumire adresată de Cabinet Acad. Ciucă (martie ’66).

<sup>31</sup> Carmen Brad, *Artă chineză din patrimoniul Galeriei Orientale. Dinastiile Ming și Qing*, Muzeul Național de Artă al României, București, 1999; din donația Ciucă către Muzeul Toma Stelian provine o haină de înalt demnitar, Cat. 62, p. 98-99.

piese, menționate de Al. Tzigara-Samurcaș<sup>32</sup>, iar din cercul său George Oprescu va constitui o colecție de peste 1000 de stampe japoneze<sup>33</sup>.



Fig. 2. Jean Al. Steriadi, *Dr. Mihai Ciucă*, peniță pe hârtie, Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române.



Fig. 3. Jean Al. Steriadi, *Prof. dr. Mihai Ciucă*, peniță pe hârtie, Institutul de Seruri și Vaccinuri „Dr. I. Cantacuzino”.

Din călătorii va aduce însă nu numai piese extrem-orientale, ci și piese din Orientul Apropiat, vase, tingiri de aramă sau cositor<sup>34</sup>, care, fără a avea o valoare artistică deosebită, permit reconstituirea mentală a interiorului apartamentului din Cotroceni, din blocul în care locuia și poetul Minulescu (și unde acum se află colecția Minulescu) și unde a trăit pentru o perioadă și Liviu Rebreanu. De altfel, Radu Iftimovici menționează în trecut o înrudire prin alianță între cei doi colecționari, Ciucă și Minulescu<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *op. cit.*, p. 383<sup>e</sup>.

<sup>33</sup> Petre Oprea, *George Oprescu*, în *Colecționari...*, p. 149; *Expoziția de gravură Katsushika Hokusai 1760-1849*, București, 1960.

<sup>34</sup> Aflate în posesia familiei colecționarului.

<sup>35</sup> Radu Iftimovici, *op. cit.*, p. 13; mama lui Minulescu se numea Alexandrina Ciucă, dar nu am putut verifica informația despre relația de rudenie între Ciucă și Minulescu.



# BLOCURILE-TURN DIN BUCUREȘTI\*

de acad. DINU C. GIURESCU

## Résumé

Dans son étude *Les tours de Bucarest* l'auteur passe en revue, d'une manière sèche, scientifique, les blocs-tour de Bucarest dressés jusqu'en 2010, ainsi que ceux en état de projet, tout en mettant en évidence leur présence impropre auprès d'anciens monuments historiques de la capitale (comme, par exemple, l'Eglise Arménienne, l'hôpital Filantropia, la Cathédrale romano-catholique St. Joseph, etc.) et les conséquences de leur présence (la perte de l'équilibre architectonique de la zone à cause de leurs dimensions qui comblent les constructions voisines, la pollution de l'air par la circulation, toujours plus active, des voitures, etc.).

La construction de ces tours a bénéficié d'un avis favorable du Ministère de la Culture et des Cultes, sans consulter des spécialistes, tels que les historiens, les historiens de l'art ou les architectes, désireux de conserver l'aspect décent de la ville et de respecter les normes historiques et architectoniques des constructions.

C'est un processus qui n'a pas tenu compte de l'intérêt public, l'intérêt des anciens propriétaires expropriés des terrains sur lesquels se dressent ces monstres en glace et béton, ou l'intérêt des habitants de la capitale qui ont été privés des espaces verts disparus et qui sont tombés victimes de la pollution et du mauvais goût.

**Keywords:** skyscraper, office building, Bucharest.

Blocurile-turn au apărut de vreo 10 ani în peisajul bucureștean, ca un element insolit. Prezența lor se datorează dorinței de câștig a investitorilor imobiliari, prin exploatare pe verticală a spațiului existent. Ele sunt destinate îndeosebi birourilor.

Mediul de afaceri are nevoie de birouri de ultimă generație. Calitatea acestor birouri se dobândește prin felul cum sunt construite și dotate, nicidecum prin înălțimea la care sunt situate.

Faptul este demonstrat de sediile numeroaselor bănci din Piața Victoriei și din jurul ei, situate toate, fie în blocuri înălțate până în decembrie 1989, fie mai ales în ultimul deceniu. Toate aceste clădiri se înscriu – cu o singură excepție – în registrul de înălțime de P + 10, stabilit ante 1989.

Mediile de afaceri nu au nevoie de blocuri-turn, ci de spații „la zi” pentru birouri.

Locuitorii Capitalei – în proporție de 99,90% nu au nevoie de ele chiar dacă unele sunt destinate locuințelor. Prețul unor asemenea apartamente de bloc turn este de negândit pentru oamenii cu venituri normale, chiar dacă ar agonisi o viață întreagă.

Consecințele ridicării blocurilor-turn:

- rup echilibrul arhitectonic al zonei copleșind prin dimensiunile lor toate construcțiile învecinate;
- determină o circulație sensibil sporită a autovehiculelor, cu poluarea corespunzătoare;
- determină, în scurtă vreme sau pe termen mediu, crearea unor căi de acces noi cu dărmările corespunzătoare.

---

\* O primă versiune a articolului de față a apărut în volumul Dinu C. Giurescu, *Arhitectura Bucureștiului încotro*, ediție îngrijită de Silvia Colfescu, Editura Vremea, București, 2010.

Prezentarea de față arată blocurile turn construite până în 2010 (A) și cele aflate în proiect (B).

## A. BLOCURILE-TURN CONSTRUITE

1. *Bucharest Financial Plaza* (blocul fost Bancorex). Construit în 1995-1997 de Bancorex (lichidată între timp), ca sediul central al său. Prima clădire cu birouri de clasa A din România. 3S + P + 17E = 83 metri înălțime. Clădirea este utilizată mai ales de BCR (Banca Comercială Română, succesoare a Bancorex) cu spații închiriate de Reuters-România, British Airways, ABB...<sup>1</sup>



Fig. 1 a. Bucharest Financial Plaza văzut de pe Str. Domnița Anastasia; în prim plan se vede Muzeul Gh. Tattarescu, în plan secund, în dreapta, se vede cupola Palatului C.E.C. și acoperișul Ministerului de Interne, foto ASI.

---

<sup>1</sup> Daniela Ivan, *Turnurile Bucureștiului*, în *Jurnalul Național*, nr. 499, 6 iulie 2006, p. 4 (indică *special*). Se va cita Daniela Ivan, *Turnurile*.





Fig. 1 b. Bucharest Financial Plaza văzut de pe Calea Victoriei, foto ASI.

Turnul se vede prea puțin dinspre Calea Victoriei (unde are intrarea principală) deoarece terenul este în pantă iar baza turnului se află mult mai jos decât nivelul trotuarului de pe Calea Victoriei. Construcția-turn se detașează însă vizibil când este privită dinspre Splaiul Independenței (Cheiul Dâmboviței). (Foto 1 a, b)

2. *Millenium Estate* (lipit de Biserica Armenească): 4S + P + 18E + 1 etaj tehnic, 80 metri înălțime de la sol.

A fost primul „experiment” al construcției unui bloc-turn lângă un monument istoric – Biserica Armenească, pe bd. Carol I. În anul 2000 a început construcția<sup>2</sup>.

Fundația blocului, săpată la 28 metri adâncime, a afectat grav rezistența zidurilor Bisericii și a clădirii parohiale. Într-o singură noapte ambele clădiri au prezentat crăpături mari.

Nu știm cum s-a mușamalizat toată situația. Comunitatea armenească este numeric prea puțin importantă. Presa nu s-a oprit prea mult asupra „incidentului”.

---

<sup>2</sup> Daniela Ivan, *Turnurile*.



Fig. 2 a. Millenium Estate văzut de pe bulevardul Carol I;  
în dreapta se vede Biserica Armenească, foto S. Chițu.



Fig. 2 b. Millenium Estate văzut de pe bulevardul Carol I;  
în prim plan se vede Biserica Armenească, foto S. Chițu.



Fig. 2 c. Millenium Estate văzut de pe strada Armand Calinescu, foto S.Chițu.

Ar fi cazul să se publice avizul Comisiei Monumentelor Istorice de pe lângă Ministerul Culturii și Cultelor (MCC), deoarece legea nu îngăduie construcții în imediata apropiere a unui monument istoric omologat<sup>3</sup>.

Oricum ar fi, MCC a dat aviz favorabil construirii turnului. (Foto 2 a, b, c)

---

<sup>3</sup> George Damian, *Experimentul nefericit de la Biserica Armenească*, în *Ziua*, 18 aprilie 2006, p. 5 (publică *Eveniment*).

3. *Charles de Gaulle Plaza*, turn aproape cilindric, cu 15 etaje + 5 nivele în subsol cu 350 locuri de parcare. Spațiul este utilizat de companiile de telefonie mobilă Vodafone și Connex și de băncile Raiffeisen și HVB<sup>4</sup>.

Clădirea masivă domină și strivește arhitectura din jur, atât aceea din Piața Charles de Gaulle (fostă Aviatorilor – I.V. Stalin – Adolf Hitler – Jianu), cât și cele de pe șoseaua Aviatorilor (între statuia Aviatorilor și Piața propriu-zisă). (Foto 3)



Fig. 3. Turnul Vodafone văzut din Piața Charles de Gaulle, foto ASI.

4. *Sediul Central BRD – Société Générale* constituit în 2003-2004; 3S + P + M + 18E + etaj tehnic = 87 metri de la sol. Clădire dotată cu „sisteme complexe de securitate electronică”<sup>5</sup>.

Clădirea se înalță la marginea de vest a Pieței Victoriei, la întâlnirea bulevardului Ion Mihalache (fost 1 Mai, fost Filantropia) cu bd. Nicolae Titulescu. BRD chiar a avut nevoie de 87 metri pe verticală pentru a-și desfășura activitatea? (Foto 4)

5. *Turnul de pe bd. Ion Mihalache*, pe partea stângă, la circa 200 m de spital. Construcție în curs de încheiere în 2010.

Domină prin înălțime și volum atât spitalul Filantropia cât și toate clădirile înconjurătoare.

Spitalul Filantropia este oricum prins între două blocuri turn, unul al BRD – Société Générale și cel arătat mai sus.

---

<sup>4</sup> Daniela Ivan, *Turnurile*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.





Fig. 4. Sediul B.R.D. Groupe Société Générale (stg.) și turnul de pe Bd. Ion Mihalache (dr.) văzute din Piața Victoriei; cele două „strivesc” Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa” și Muzeul Țăranului Român, foto ASI.

6-7. *Două blocuri de 18 etaje, plus subteran*, sunt gata ridicate la intrarea esplanadei Romexpo (Piața Presei Libere, suprafață de 14.467 metri pătrați plus 5.893 metri pătrați obținuți din domeniul public). Beneficiar: Societatea tehnică anonimă Pantechniki (cu sediul la Athena, Grecia).

În 22 decembrie 2000 societatea elenă primește în concesiune pe 49 de ani – sub semnătura primarului general Traian Băsescu – un teren de 7.234 metri pătrați din domeniul privat al Municipiului București. Doi ani mai târziu, cu aprobare similară, amintita societate elenă mai primește în concesiune alți 7.233 metri pătrați, în total 14.467. Cum însă întreprinzătorii aveau nevoie de un spațiu suplimentar pentru lucrările lor subterane, ei mai obțin, tot în regim de concesiune, alți 5.000 metri pătrați dar de astă dată din domeniul public al Primăriei Capitalei. În total 19.467 metri pătrați. Cei 5.000 metri pătrați se aflau pe intrarea principală a Romexpo.

Pentru demararea construcțiilor au fost tăiați 106 arbori și 39 arbuști. Se pare că autorizația de defrișare a fost obținută după ce copacii fuseseră doborâți și locul îngrădit.

Proiectul a avut atunci toate aprobările, inclusiv de la arhitectul șef al Capitalei și de la șeful departamentului lacurilor și a parcurilor<sup>6</sup>.

La începerea lucrărilor au protestat organizații neguvernamentale, una din ele fiind Eco-Civica.

Redevența anuală plătită de antreprenorii imobiliari este de 500.000 dolari SUA pe an, sumă aproape simbolică dacă luăm în calcul beneficiile scontate.

„Este cu totul nepotrivită construirea acestor turnuri în zona de intrare a Romexpo, zonă care trebuia să rămână neconstruită” – a precizat primarul sectorului 1<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Respectiv arh. Adrian Bold și Virgil Cârstea.

<sup>7</sup> Domnul Andrei Chiliman.



„Nu am nimic împotriva clădirilor înalte, puteau să le facă în spațiul Romexpo. Acolo unde sunt acum poziționate, vor crea probleme mari de circulație, din cauza numărului mic de locuri de parcare aprobat de Consiliul General al Capitalei. Mai ales că zona este extrem de aglomerată”<sup>8</sup>.

*Intercontinental*, construit în 1970 cu 25 etaje și un subsol<sup>9</sup>, a fost prima clădire de această înălțime în București.

S-a integrat totuși în zonă deoarece pe Bulevardul Brătianu (pe atunci Bălcescu) se află mai multe construcții cu ± 10 etaje. Timp de 19 ani (1970-1989) turnul nu a constituit un model pentru „sistematizarea” urbană edictată de Nicolae Ceaușescu.

## **B. PROIECTE DE BLOCURI-TURN AVIZATE (SAU ÎN CURS DE): CEL PUȚIN 20**

Situația pe teren prezintă următoarele coordonate generale: investitorii achiziționează terenurile și vin cu proiecte; Municipality de sector, Agenția Națională de Sport, Agenția Națională pentru Protecția Mediului și orice altă autoritate (Ministerul Culturii când este cazul) dau avize favorabile, inclusiv autorizație de construcție.

Astfel spus, *regimul legal în materie de construcții urbane este interpretat aproape întotdeauna în favoarea investitorului imobiliar*.

Cei interesați în proiect sunt „acoperiți” cu toate semnăturile „necesare”. Cei ce semnează știu că nu sunt trași la răspundere pentru interpretarea ce au dat reglementărilor legale! În aceste condiții, asaltul asupra terenurilor disponibile și a parcurilor Capitalei va continua. Până când? Până când nu se vor mai găsi terenuri „atractive” pentru construcții.

**Proiectele de blocuri-turn** se împart în două grupe: cele care au primit avize (sau în curs de) și cele despre care avem numai simple informații.

Multe din ele au trecut în întregime sau parțial prin filiera de avizări.

N-a fost prea greu de obținut avizele necesare, de la Consilierii municipali sau de sector, aleși prin votul bucureștenilor, cât și de la funcționari ai statului român.

Numărul acestor proiecte de blocuri turn este de peste 20.

Odată construite, turnurile vor determina dărâmarea altor arii și pe cale de consecință, distrugerea vechiului oraș. În plus, blocajele de trafic cu poluarea corespunzătoare, ar deveni aproape de nerezolvat. Situație agravată de lipsa spațiilor verzi.

Cine va folosi de pe urma lor? În niciun caz cele 2 milioane și jumătate de locuitori ai Capitalei. Vor avea nevoie mediile de afaceri de toate aceste blocuri turn?

### **29 etaje pe Ștrandul Tineretului**

În anul 2000, firma SC. Trigranit România SA<sup>10</sup> a închiriat pentru 49 ani un teren al Statului român din Ștrandul Tineretului (Complexul sportiv Lia Manoliu): 11.986 metri pătrați. Contractul nu prevede nici o clauză de reziliere. În schimb, arată modalitatea de a schimba destinația terenului. Capitolul din contract intitulat „Schimbarea utilizării și Dezvoltare” precizează: „Chiriașul intenționează să solicite Consiliului Local al Municipiului București *reîncadrarea utilizării parcelei*, chiriașul intenționează să construiască una sau mai multe clădiri... *Proprietarul este de acord și susține intențiile declarate ale chiriașului*. De asemenea va sprijini deplin aceste demersuri.” (sublinierea D.C.G.)

---

<sup>8</sup> Monica Andrei Capatos, *Concesionarul Traian Băsescu. Cadou 5.000 mp din domeniul public, gratis pentru grei*, în *Jurnalul Național* din 25 iulie 2008.

<sup>9</sup> Daniela Ivan, *Turnurile*.

<sup>10</sup> Dirijată de domnul Puiu Popoviciu.

În cazul cumpărării terenului de către chiriaș, care va fi prețul?

Același contract de închiriere din 2000 precizează:

„Proprietarul și chiriașul convin ca prețul parcelei să fie calculat în conformitate cu valoarea actuală netă a chiriei prevăzută în prezentul contract.”

Și care este „valoarea actuală netă a chiriei”?

Din investigația efectuată de Jurnalul Național – rezultă că ea este de „mai puțin de un euro pe metru pătrat” (sublinierea D.C.G.)<sup>11</sup>.

De necrezut: statul se angajează să dea pe nimic un teren de 12.000 m<sup>2</sup> în zona zero a Capitalei.

Odată perfectată situația juridică a terenului de 11.986 m<sup>2</sup> la Ștrandul Tineretului pe Șoseaua Kiseleff, a urmat aprobarea Planului Urban Zonal (PUZ).

La 29 septembrie 2005 consilierii generali ai Primăriei Capitalei au aprobat un PUZ. Dar au fost oarecari opinteli și confuzii. De ce?

Mai întâi, pentru că arhitectul șef al Capitalei<sup>12</sup> nu era de acord cu proiectul. „Obstacolul” a fost ocolit: consilierii generali au redus printr-o hotărâre specială atribuțiile arhitectului șef al Capitalei, a cărui semnătură nu mai era acum necesară pentru ca PUZ-ul în cauză să fie aprobat. Nimic nu stă în calea unui investitor interesat și influent.

S-a crezut inițial că PUZ-ul se referea la o construcție cu 10 etaje. Ulterior s-a lămurit că proiectul aprobat de consilierii generali în 2006, cuprindea, *de la început, două construcții* – una cu *șapte etaje* și *a doua cu 29!* (Ambele și cu trei nivele în subsol pentru parcaje.)

Aprobarea aleșilor locali încălca și Legea Sportului și aceea a Mediului. Prima interzice schimbarea destinației bazelor sportive. Ordonanța de urgență nr. 195/2005, articolul 71 precizează: „Schimbarea destinației terenurilor amenajate ca spații verzi prevăzute în planurile urbanistice este interzisă”.

Felul cum au fost date la o parte aceste interdicții formulate de lege ar putea fi lămurit de semnatarul contractului din 2005 și de consilierii generali, care au aprobat PUZ-ul.

Kiseleff Business Plaza SA aparține firmelor: IBT Corporation Investiții, IBT Invest Trust și AOL Servicii Expert. În Registrul Comerțului BT Corporation Investiții este administrată de Ligia Popoviciu, mama dlui Puiu Popoviciu. Celălalte două firme funcționează sub oblăduirea a două off-shore-uri, înregistrate în Cipru, ambele aflate în zona de interes a domnului Puiu Popoviciu<sup>13</sup>. Când sunt implicate atât de multe interese nu este de mirare că toate aprobările au fost obținute, în dauna legii și a interesului general.

Cum a evoluat proiectul celor 29 etaje în timpul crizei imobiliare este tema unei noi analize.

## Sky Tower

pe Calea (Strada) Floreasca

Nu departe de Parcul Floreasca se află terenul unde, până după 1990, se afla Fabrica de Elemente pentru Automatizări (FEA) care producea aparatură standard necesară automatizărilor sub licența unei firme japoneze. Fabrica s-a privatizat în 1997, cumpărată de

---

<sup>11</sup> Semnat de Bogdan Gheorghe, directorul Complexului Sportiv Lia Manoliu și de Puiu Popoviciu în numele firmei Kiseleff Business Plaza – K.B. Plaza SA (noua denumire a firmei SC Trigramit România SA).

<sup>12</sup> Atunci în 2006, domnul Adrian Bold.

<sup>13</sup> Iulia Barbu, Monica Andrei Capatos, *Blocul cu 29 etaje aprobat încă din 2005*, în *Jurnalul Național*, 21 martie 2008, p. 5 (rubrica *Special*); Iulia Barbu, Monica Andrei Capatos, *Zgârie-nori, strigăt la cer*, în *Jurnalul Național*, Anul XVI, nr. 4628, 25 martie 2008, p. 1 și 5 (rubrica *Special*); Iulia Barbu, Monica Andrei Capatos, *Incredibil, dar adevărat: un euro pe metru pătrat* – 12.000 m<sup>2</sup> de pe Kiseleff închiriați la prețul unui teren arabil din Ghimpați, în *Jurnalul Național*, 19 martie 2008, p. 4 (rubrica *Special*).

firma Pomenerego, iar ulterior producția ei a fost oprită și FEA desființată. Terenul a devenit proprietatea diviziei imobiliare Raiffeisen Bank. Prețul unui metru pătrat în zona aceasta oscila între 1.500-2.500 euro! (în 2008).

Au fost întocmite proiectele (din 2005) pentru construirea unui ansamblu numit *Floreasca City*, cu o investiție de circa 250 milioane euro. Certificatul de urbanism a fost obținut în 2006, iar autorizația de construcție în februarie 2008. Șantierul propriu-zis a demarat în trimestrul 2/2008, cu termenul de lucrări la finele anului 2010.

Ansamblul prevede: un turn cu 37 etaje – 33.000 metri pătrați pentru birouri și 520 locuri de parcare; un centru comercial (Promenada Mall) cu cel puțin 135 magazine și 1.000 locuri de parcare. Cititorii își pot închipui ce vor însemna 520 autovehicule la începerea și închiderea orelor de birou, la care se vor adăuga mașinile vizitatorilor de la Mall.

Planurile, au fost date publicității în aprilie 2008. Criza imobiliară, devenită vizibilă chiar din toamna 2008, va fi afectat o atare „programare”. *E vorba de o întârziere, nicidecum de o renunțare.*

Devenită operațională, *Floreasca City* va găui circulația și pe Calea Floreasca, și pe Barbu Văcărescu și probabil și pe Șoseaua Pipera<sup>14</sup>.

P.S. Pentru realizarea ansamblului Sky Park a fost demolată și clădirea Institutului de Cercetări Electronice.

### **Turn pe Calea Floreasca**

(Pe Calea Floreasca 167B în apropierea parcului cu același nume)

Consiliul General al Municipiului București aproba cu 25 voturi pentru, din 26, la 15 mai 2008, Planul Urbanistic Zonal pentru construirea unui *bloc turn de 29 etaje*. Terenul de 7.159 m<sup>2</sup>, este proprietate privată, iar beneficiarul proiectului – SC ALIA NORD SRL.

„Acolo este clar spațiu verde”, a precizat Nicolae Rădulescu Dobrogea, președintele ONG Eco-Civica. „Se află în imediata apropiere a Clubului Voința. Pomii din livadă au fost tăiați pe șest, într-un an au dispărut. La Comisia de la Agenția de Mediu, proiectul a venit de două ori în luna februarie, de fiecare dată am spus că este vorba despre un spațiu verde, pe care nu se poate construi”<sup>15</sup>.

### **Două blocuri turn pe bd. Expoziției**

Pe bulevardul Expoziției, care face legătura între șoseaua Kiseleff (aproape de Piața Presei Libere) și cartierul Domenii (str. Aviator Popișteanu), la nr. 1.

Consiliul General al Municipiului București a aprobat în 2007 un Plan Urbanistic Zonal (PUZ) pentru construcția unui bloc turn de 20 etaje pentru birouri și un al doilea de 18 etaje, pentru apartamente, ambele pe o suprafață de aproximativ două hectare<sup>16</sup>. Documentația pentru obținerea avizului de construcție a fost depusă de Societatea Comercială ISP. CAIA SA și de Agenția Națională de Cadastru și Publicitate Imobiliară.

---

<sup>14</sup> Daniela Ivan, Raiffeisen ridică turn record de 131 metri. Sky Tower, o țeapă care sfidează Capitala, în Jurnalul Național, Anul XVI, nr. 4651, p. 27 (rubrica Business).

<sup>15</sup> Turn de 29 etaje. Un alt zgârie-nori pe spațiul verde, în Jurnalul Național, 15 mai 2008, p. 7 (rubrica Observator); Monica Andrei Capatos, Decizia Consiliului PMB. Clădirea de 29 de etaje a primit aprobare, în Jurnalul Național, 16 mai 2008, p. 7 (rubrica Observator).

<sup>16</sup> Bulevardul Expoziției. Bloc de 20 de etaje, în Jurnalul Național, anul XVI, nr. 4651, 17 aprilie 2008, p. 27 (rubrica Business).

**Şase blocuri-turn în Piaţa Răzoare** (sector 6 al Capitalei la sud de parcul Cotroceni – Muzeul Naţional omonim şi Palatul Prezidenţial)

În Piaţă se întâlnesc bulevardul Timişoara, cu bd. Geniului, cu şoseaua Progresului, cu şoseaua Panduri şi str. D. Bagdasar.

În apropiere, se află terenul de şase hectare unde funcţionează societatea Titan-Mar, proprietară doamna Mioriţa Videanu<sup>17</sup>.

Pentru fluidizarea circulaţiei intense din această arie a fost întocmit *proiectul Pasajul Răzoare*. Realizarea lui va spori în bună măsură şi valoarea terenurilor adiacente.

În ultimele zile de mandat (iunie 2008) ale primarului Adrian Videanu, Consiliul General al Municipiului Bucureşti (CGMB) a aprobat un plan urbanistic zonal (PUZ) – *Nod internodal Răzoare – Calea 13 Septembrie*. Totodată, terenul Societăţii Titan-Mar a trecut printr-un PUZ, de la categoria zonă industrială la aceea de zonă rezidenţială unde se pot înălţa construcţii. Sunt prevăzute 6 turnuri de câte 17-20 etaje din care patru pe terenul Titan-Mar şi două în apropiere. Acest PUZ nu dă dreptul de a edifica aceste turnuri, dar prevede viitoarea lor existenţă. Construcţiile pot demara numai după obţinerea Planului Urbanistic de Detalii (PUD).

Pentru intrarea terenului în tranzacţiile imobiliare, mai trebuia rezolvată şi situaţia căilor ferate din apropiere şi care trec de-a lungul Şoselei Progresul. Încă din 2006, prin votul CGMB (hotărârea nr. 271), mai multe căi ferate – proprietar CFR SA, au fost dezafectate. Nu ştim dacă pentru o atare modificare de fond, a fost obţinut avizul Ministerului Transporturilor şi acela al Ministerului Apărării. Se ştie numai că o echipă a căilor ferate a întocmit, la un moment dat, un proces verbal care precizează că liniile de cale ferată nu pot fi desfiinţate decât cu aprobarea expresă a Ministerului Căilor Ferate<sup>18</sup>.

Nu ştim cum a evoluat situaţia pe teren şi administrativ-juridic în a doua jumătate a anului 2008 şi în continuare în 2009-2010. A fost aprobat vreun plan de detaliu pentru construcţia efectivă a celor şase blocuri-turn?

În iulie 2005 afacerea imobiliară Titan-Mar era estimată la 100 milioane euro.

### **Două blocuri-turn în Parcul IOR**

(Industria Optică Română azi *Parcul Pantelimon*, la marginea răsăriteană a sectorului 3 al Capitalei)

Terenul are şi o bază sportivă (unde a funcţionat timp de 17 ani Asociaţia Sportivă Spartac).

Terenul a fost achiziţionat de un investitor irlandez. La începutul anului 2008, firma *RI Investment* a prezentat proiectul *Parklake Plaza* care va fi realizat de o altă firmă – *Caelum Development*, valoarea totală a investiţiilor fiind de cca 450 milioane euro, plus banii plătiţi pentru achiziţia terenului.

Autorităţile locale (Primăria Sectorului 3), Agenţia Naţională pentru Sport (pentru baza sportivă Spartac s-au plătit circa 52 milioane euro), cât şi Agenţia Naţională pentru Protecţia Mediului, şi-au dat acordul pentru defrişarea terenului în vederea construirii unui mall cu 550 magazine, *două blocuri turn cu 19 etaje fiecare* (1.200 apartamente) şi 3.000 locuri de parcare. (Înălţimea maximă a construcţiilor în zonă este de P + 4 etaje! Până la 19 etaje e cale lungă!)

Un Plan Urbanistic de Detalii – PUD, emis de Consiliul Local al Sectorului 3, la 13 septembrie 2007, a aprobat, repede, viitoarele construcţii! (Orice se poate când sunt interese financiare de sute de milioane de euro!)

---

<sup>17</sup> Soţia domnului Adrian Videanu, fost primar general al Capitalei (2004-2008), cunoscut lider al Partidului Democrat-Liberal.

<sup>18</sup> Doru Cobuz, *Turnul lui Videanu*, în *Jurnalul Naţional*, 3 iulie 2008, p. 5 (rubrica *Special-Anchetă*).

Asociația nonguvernamentală Eco-Civica se împotrivesc sacrificării Parcului: „Peste 200 de copaci vor fi tăiați dacă nu se va lua urgent vreo măsură. Noi am cerut să se facă o dezbatere publică și bucureștenii să-și spună punctul de vedere. Eco-Civica va acționa și în judecată investitorii, pentru că este inadmisibil ca un spațiu verde să fie distrus” (Nicolae Rădulescu Dobrogea, președintele Eco-Civica)<sup>19</sup>.

În septembrie 2008, prefectul Capitalei avea deschisă calea de atac în contencios a Planului Urbanistic de Detaliu, votat de Consiliul Sectorului 3, la 13 septembrie 2007<sup>20</sup>. A fost utilizată această cale de atac?

**Miniparcul de pe bulevardul Kiseleff nr. 61**, 5.000 metri pătrați, administrat un timp în comun de Municipality București și de Ministerul Afacerilor Externe, ajuns apoi în administrarea Comitetului Olimpic Român și a Federației Române de Rugby<sup>21</sup>.

Ambele instituții au cerut Primăriei Sectorului 1 un certificat de urbanism, ceea ce a dus și la obținerea unei autorizații de construcție. Autorizația înscrie o gamă de opțiuni – o clădire cu spații de birouri administrative și financiar-bancare, sedii de companii, servicii hoteliere și de alimentație publică etc.

Dacă toate aceste opțiuni s-ar realiza, am avea deja proiectul unui bloc-turn.

„Certificatul de urbanism pe care l-am cerut – este unul informativ, vrem să știm ce putem face cu terenul”<sup>22</sup>.

„Trebuie să analizăm situația, nu am luat o decizie de asociere cu vreo firmă. Acum analizăm oportunitățile de salvare a sportului românesc, singura soluție este asocierea cu o firmă... Căutăm surse de finanțare... Orice firmă serioasă poate fi o variantă de asociere”<sup>23</sup>.

Primarul Sectorului 1 are alte planuri: „Avem un proiect de amenajare a parcului cu alei și băncuțe, în așa fel încât bucureștenii să se bucure de spațiul verde”<sup>24</sup>.

Uniunea Europeană a reamintit autorităților române că au obligația să asigure fiecărui cetățean câte 26 metri pătrați de spațiu verde. Oficialitățile din România par să nu ia în considerare asemenea reglementări europene.

În România se pot da normelor europene tot felul de interpretări, cu contabilizări de „spatii verzi”, chiar dacă e vorba numai de copaci pe marginea unui bulevard sau străzi. Iar în ultimii ani, aproape jumătate din zonele verzi – mici și mari – au fost defrișate. Având în vedere și „relațiile” beneficiarilor potențiali, e probabil să vedem cum dispare și micul parc de pe bulevardul Kiseleff nr. 61<sup>25</sup>.

### **Calea Victoriei nr. 107: două blocuri-turn**

În spatele Palatului Știrbei de pe Calea Victoriei 107 se află un teren disponibil, fosta curte a palatului. Un investitor a cerut prin PUZ *Palatul Știrbei – Calea Victoriei* ridicarea a două blocuri-turn fiecare de cca 30 etaje. Odată cu acestea, Palatul Știrbei, monument istoric (Foto 5 a, b, c, d, e, f), urmează să fie îmbrăcat în sticlă (ca într-un clopot!).

---

<sup>19</sup> Monica Andrei Capatos, Iulia Barbu, *Blocuri turn și un mall în IOR*, în *Jurnalul Național*, 10 iunie 2008, p. 7 (rubrica *Observator*).

<sup>20</sup> Monica Andrei Capatos, *Avize ilegale pentru Baza Spartac*, în *Jurnalul Național* din 12 septembrie 2008.

<sup>21</sup> Reprezentate, respectiv, de Ioan Dobrescu și Alin Petrache.

<sup>22</sup> Precizarea aparține domnului Alin Petrache.

<sup>23</sup> Declarația domnului Ioan Dobrescu.

<sup>24</sup> Andrei Chiliman.

<sup>25</sup> Ancheta realizată de Monica Andrei Capatos, sub titlul *Teren, trecut de la MAE, ajuns în familia Petrache. Pe 5.000 de metri pătrați de spații verzi a fost antamat deja un bloc turn*, în *Jurnalul Național*, anul XVIII, nr. 5400, 1 iulie 2010, p. 1 și 4.



Fig. 5 a. Palatul Știrbei văzut de pe Calea Victoriei, foto ASI.



Fig. 5 b. Palatul Știrbei, fațada dinspre grădină înaintea demolărilor (decembrie 2007) văzut din Str. Banului, foto ASI.





Fig. 5 c. Palatul Știrbei și clădirile Intreprinderii Zarea înaintea demolărilor (decembrie 2007)  
văzut din Str. Banului, foto ASI.



Fig. 5 d. Clădirea Intreprinderii Zarea cu atenansele ei înainte de demolare (decembrie 2007)  
văzută din Str. Banului, foto ASI.



Fig. 5 e. Grădina Palatului Știrbei desfundată de demolări – spațiu destinat ridicării a două turnuri de circa 30 etaje, foto ASI.



Fig. 5 f. Palatul Știrbei, fațada dinspre grădină după demolări (2010) văzut din Str. Banului, foto ASI.

În toamna anului 2007 investitorul era nemulțumit că proiectul a fost respins pentru modificări de Comisia de Urbanism a Municipiului București și amenința cu darea în judecată a Primăriei.

La circa 50 metri de locul arătat, s-a încheiat construcția unui alt turn, denumit cinic *Cathedral Piazza*, cu o înălțime de 75 metri cu P + 19 etaje (Foto 6 a, b, c, d). Cum se vor

racorda cele trei turnuri? Sporul de circulație va fi considerabil atunci când cele trei imobile vor deveni operaționale. (Cathedral Plaza este deja în faza de finisare.)



Fig. 6 a. Catedrala Sf. Iosif înaintea înălțării turnului Cathedral Plaza, când erau turnate fundațiile acestuia (aprilie 2006), văzută dinspre Calea Victoriei, foto ASI.



Fig. 6 b. Catedrala Sf. Iosif și Cathedral Plaza văzute dinspre Str. Gen. C. Budișteanu (august 2011), foto ASI.



Fig. 6 c. Catedrala Sf. Iosif și Cathedral Plaza văzute dinspre Str. Gen. H. M. Berthelot (august 2011).



Fig. 6 d. Cathedral Plaza văzut dinspre Str. Luterană (august 2011), foto ASI.

Este uluitoare ușurința și bunăvoința cu care sunt întocmite PUZ-urile, pentru a satisface exigențele nesăbuite ale unor investitori. Calea spre proliferarea turnurilor, indiferent de consecințe, a fost deschisă de construcția de lângă Catedrala Romano-Catolică, Sf. Iosif.

#### **Calea Victoriei 133-135: 4 blocuri-turn**

În prezent este un teren disponibil în urma dărâmării clădirii fostului Minister al Industriei constructoare de mașini (Foto 7 a. b, c), mărginit pe o latură de Calea Victoriei și pe cealaltă de strada General Manu.

În 2006, Consiliul General al Municipiului București (CGMB) a aprobat un Plan Urbanistic Zonal conform căruia pe terenul disponibil se vor ridica *patru clădiri de înălțimi diferite, până la maximum 78 metri*. Clădirile vor avea în subteran și 480 locuri de parcare<sup>26</sup>.



Fig. 7 a. Ministerul Industriei constructoare de mașini în timpul demolărilor văzut de pe Str. Gen. Manu (aprilie 2007), foto ASI.

---

<sup>26</sup> T.L.V. (Titus Liviu Vulpe) și C.I., *Turnuri de 30 etaje în zona istorică a Căii Victoriei*, în *Gândul*, 30 octombrie 2007, p. 10 (rubrica *Administrația*). Se va cita, în continuare *Turnuri de 30 etaje*.





Fig. 7 b. Ministerul Industriei constructoare de mașini  
în timpul demolărilor văzut de pe Str. Gen. Manu (aprilie 2007).



Fig. 7 c. Ministerul Industriei constructoare de mașini  
în timpul demolărilor văzut dinspre Str. Mihail Moxa (aprilie 2007), foto ASI.



## Blocuri-turn pe bd. Aviatorilor

Un proiect urbanistic aprobat de Primăria Generală a Capitalei, prezentat de *Industrial Export SA*, prevede construcții cu înălțimea maximă de 78 m, cu clădirile până la P + 23 etaje, pe o suprafață de cca 20 hectare.

Proiectul urmează a fi realizat pe bd. Aviatorilor. Ansamblul cu clădiri înalte se va situa la 1.668 metri de axa pistei aeroportului Băneasa și la 1.000 metri de pragul 07 al pistei<sup>27</sup>. Avioanele care coboară spre aterizare sunt în afara oricărui pericol?

## Proiectul Esplanada

(proiect secretizat de guvern!)

Nicolae Ceaușescu a dispus ca Palatul Poporului (azi al Parlamentului) să reprezinte cap de perspectivă pentru un nou bulevard trasat spre răsărit, perpendicular pe construcția mamut. Așa a fost deschis bulevardul numit astăzi al Unirii, continuat, de la Piața Alba Iulia spre nord-est de bd. Decebal până la Piața Muncii, unde se întâlnește cu șoseaua Mihai Bravu, cu Calea Călărași și bulevardul Basarabiei. Străpungerea noilor bulevarde – al Unirii și Decebal – a însemnat demolarea a numeroase case cu desființarea, totală sau parțială, a multor străzi adiacente.

Bulevardele au fost date în circulație înainte de decembrie 1989, dar în stânga și în dreapta lor (mai ales) au rămas locuri virane care urmau să fie completate cu blocuri-tip de locuințe.

Aceste locuri sunt revendicate de proprietarii demolați și totodată vâdate de agenții imobiliari care întrevăd câștiguri apreciabile.

Un asemenea loc, cu arie aproape dreptunghiulară, este încadrat de bulevardul Unirii, str. Mircea Vodă (la vest), bd. Mărășești (la sud) și strada Lucian Blaga (la est). Amplasarea este optimă, în apropierea Pieței Unirii, în zona ultracentrală a Capitalei.

\*

La 21 aprilie 2008, guvernul PNL-UDMR condus de premierul Tăriceanu (Partidul Național Liberal) a adoptat proiectul unei Ordonanțe privind un parteneriat public-privat pentru realizarea ansamblului imobiliar *Esplanada*, pe Bd. Unirii. Ordonanța de guvern a fost negociată de Ministerul Dezvoltării, Lucrărilor Publice și Locuințelor cu „investitori” (articolul 1/1 al O.U.). Ministerul este mandatat „în numele statului român”, „să semneze contractul de parteneriat public-privat cu investitorii” (articolul 1/2). Lucrările prevăzute în contract „sunt de interes public și constituie cauză de utilitate publică” (articolul 1/3).

După semnarea contractului, Ministerul Dezvoltării, Lucrărilor Publice și Locuințelor, poate cesiona „...toate drepturile și obligațiile ce decurg din prezentul contract...”, întocmind acte adiționale, aprobate prin Hotărâre a Guvernului, care va aproba și unele modificări ulterioare ale contractului inițial<sup>28</sup>.

Terenul cesionat investitorilor pe 49 de ani și rezervat proiectului „Esplanada” are 107.140 metri pătrați, se află în sectorul 3 al Capitalei, și este estimat (în 2008!) la valoarea de cca 374,5 milioane euro. Destinația: birouri, hoteluri, construcții de 10-20 etaje!

\*

Cine sunt investitorii, grupați în firma *Trigranit Holding Limited*? „În spatele companiei *Trigranit* care urmează să realizeze proiectele <Esplanada> și <Ansamblul Parcul

---

<sup>27</sup> Zona imobiliară, în *Jurnalul Național*, anul XVI, nr. 4651, p. 27 (rubrica *Business*).

<sup>28</sup> Textul Ordonanței de Guvern, în forma în care a fost înregistrată la Secretariatul General al Guvernului, este reprodus din ziarul *Ziua*, anul XIV, nr. 4233, 16 mai 2008, p. 4 (rubrica *Eveniment*).

Izvor> – afirmă presa – se află omul de afaceri clujean Arpad Paszkany, unul din sponsorii importanți ai UDMR...”<sup>29</sup>

Trigranit, fondată în 1997, cu capital american, canadian, britanic și maghiar, se ocupă cu tranzacțiile imobiliare. Printre acționari, domnii Nashaniel Rothschild, Sandor Demjan, Peter Munk, Sandor Csanyi „magnați ai domeniului”<sup>30</sup>.

Oricum ar fi, *Trigranit Holding Corporation Limited* cu baza în Cipru, a înființat în România, *Trigranit Development Romania SRL*.

\*

Ordonanța de Guvern din 21 aprilie 2008 a fost însă precedată de un memorandum de negociere din 23 mai 2006 semnat de Ministerul Transporturilor și firma Trigranit și *secretizat* pe criteriul „confidențialității”.

Nu se cunoaște modul cum a fost selectată firma Trigranit pentru lucrări de proporție, proiectate pe o durată de 10 ani și evaluate – în 2008 – la un miliard de euro!

Se știe, în schimb, că la 15 septembrie 2005 guvernul Tăriceanu a emis două hotărâri (HG 1079 și HG 1080) prin care nominaliza Ministerul Transporturilor ca finanțator al programului Esplanada. Suma de 992.000 RON (aproape 3 milioane euro la cursul de atunci) era prevăzută „...pentru finanțarea consultanței juridice și financiare aferente proiectului de parteneriat public-privat Esplanada precum și cofinanțarea asistenței tehnice asigurate de grantul olandez administrat de Ministerul Finanțelor...”

\*

Ce se întâmplă cu *foștii proprietari demolați înainte de decembrie 1989*?

Pe suprafața viitoarei Esplanade, există însă 85 foști proprietari care-și revendică terenurile, cca 55.000 metri pătrați, aproximativ jumătate din suprafața concesionată prin Ordonanța de guvern!

Ei și-au revendicat titlurile de proprietate, dar municipalitatea a refuzat să le recunoască drepturile în scris. Le-a propus în schimb să-și vândă Primăriei Generale, viitoarele titluri de proprietate.

De ce o atare propunere?

Ca proprietari cu drepturi juridice recunoscute, persoanele care au refuzat să-și vândă terenurile Primăriei – cca 85 la număr – ar fi fost îndreptățiți să ceară contravaloarea proprietăților la prețul curent al pieței de 3.500 euro/m<sup>2</sup>. Primăria a oferit însă între 1.500 și 1.700 euro/m<sup>2</sup>, adică între 40% și 50% din prețul pieței!

Primăria generală a Capitalei a format o „comisie de negociere”<sup>31</sup>. Bugetul primăriei a inclus 100 milioane euro pentru exproprieri și achiziții de terenuri necesare *realizării proiectului Esplanada*. „Negociere” este un fel de a spune. Dacă foștii proprietari nu acceptă prețul oferit de primărie, atunci „se va lua în considerare declararea proiectului de utilitate publică, ceea ce va duce la exproprieri”<sup>32</sup>.

\*

La 23 mai 2006 reprezentanții companiei Trigranit au semnat un memorandum cu Ministerul Transporturilor, Construcțiilor și Turismului, pentru un parteneriat public-privat privind proiectul Esplanada.

---

<sup>29</sup> *Ziua*, anul XIV, nr. 4217, 23 aprilie 2008, p. 3 (rubrica *Eveniment*).

<sup>30</sup> Mihnea Tălău, *Feuda lui Videanu. Proiectele se fac pe ascuns*, în *Ziua*, 2 iunie 2006, p. 3 (rubrica *Eveniment*).

<sup>31</sup> Condușă de domnul Vladimir Sommer, directorul de cabinet al Primarului Adrian Videanu.

<sup>32</sup> A precizat domnul Vladimir Sommer.

*Ordinul Arhitecților din România (OAR) filiala București* a redactat un protest public pentru lipsa de transparență a proiectului, pentru faptul că firma Trigranit a organizat *un concurs închis* la care au fost invitate *doar firme străine* și a ales, fără consultări cu partea română.

Mircea Ochinciuc, președintele Ordinului Arhitecților filiala București, a relevat că proiectul – prezentat în machetă la conferința „Oportunități de investiții” (World Trade Center, 14-17 noiembrie 2005) – nu are legătură cu restul orașului nici ca investiție nici ca acces la axa Est-Vest<sup>33</sup>.

Cum foștii proprietari și-au menținut poziția, guvernul PNL-UDMR a venit cu proiectul unei Ordonanțe, din 21 aprilie 2008, prin care „Lucrările care fac obiectul contractului de parteneriat public-privat Esplanada sunt *de interes public* și constituie *cauză de utilizare publică*”.

Lucrările fiind de „interes public”, cei cca 85 proprietari din zonă pot fi expropriați și plătiți așa cum socotește guvernul!

\*

Acest „interes public” este numai *afirmat*, nicidecum demonstrat. În comunicatul Ministerului Dezvoltării, se spune numai: „Din punct de vedere al protecției mediului, prin realizarea noului obiectiv, se elimină, pe o suprafață de peste 107.140 metri pătrați, focarul de infecții existent în acest moment”.

Acest spațiu, deși în domeniul public al Primăriei, nu a fost de fel luat în seamă până în 2008 la emiterea comunicatului amintit. Dintr-odată a devenit „focar de infecție”.

\*

Decretat „de interes public”, normal ar fi fost ca proiectul să fie supus unei dezbateri publice. Aceasta n-a avut loc până în prezent. Pentru bucureșteni, viitoarele construcții de pe „Esplanada”, pot fi cel mult obiect de curiozitate. Într-o dezbatere publică se pot pune întrebări și se așteaptă răspunsuri. Ca de exemplu *alternativa, anume amenajarea unui parc pe 107.140 m<sup>2</sup>* de care centrul Capitalei chiar are nevoie, după ce zonele verzi au dispărut pe rând sub asaltul investitorilor imobiliari.

Se poate pune și întrebarea: *cum de statul român cumpără cu banii contribuabililor terenuri care vor fi date unor investitori privați* grupați în Trigranit Holding Limited? Mai ales când ministrul Dezvoltării, în nota de fundamentare atașată proiectului Esplanada, scrie următoarele:

„Cazul excepțional rezidă în însuși interesul național în realizarea acestui obiectiv, în condițiile în care valoarea investiției de bază este suportată în întregime de investitori, *fără ca bugetul statului să fie grevat în vreun fel*”<sup>34</sup> (sublinierea D.C.G.).

Cetățenii se pot întreba, pe drept cuvânt, de ce să suporte timp de zece ani un șantier mare de construcții care va îngreuna sensibil circulația în zonă, va crea stopuri în trafic, va umple aerul de praf și zgomot, ca în anii lui Nicolae Ceaușescu când se dărau străzi și case, chiar în aceleași locuri.

---

<sup>33</sup> Mihnea Tălău, *Feuda lui Videanu*, vezi nota 30.

<sup>34</sup> Expunerea este bazată pe următoarele articole:

Carmen Popescu, Marian Ghițeanu, *Tăriceanu le-a dat maghiarilor, pe ultima sută de mandat, partea ce li se cuvenea pentru că l-au susținut la guvernare: 107.140 metri pătrați, pe Bulevardul Unirii, pentru 49 de ani*, în *Ziua*, anul XIV, nr. 4217, 23 aprilie 2008; p. 1 și 3 (rubrica *Eveniment*).

Un grupaj documentar, intitulat generic *Esplanada hoților* cu 10 articole de informare, în *Ziua*, anul XIV, nr. 4224, 6 mai 2008, p. 4-5 (rubrica *Eveniment*).

Răzvan Savaliuc, *Expropriere de «interes național» pentru Paszkany*, în *Ziua*, anul XIV, nr. 4233, 16 mai 2008, p. 4 (rubrica *Eveniment*).

Criza extinsă și în sectorul construcției imobiliare în trimestrul IV/2008 a pus în așteptare și proiectul „Esplanada”. Dacă însă formele parteneriatului public-privat au fost perfectate în 2008, ele au rămas, pe plan juridic, în picioare, în așteptarea unei conjuncturi din nou favorabilă investițiilor imobiliare. Investiții în folosul unui foarte mic număr de beneficiari și în detrimentul cetățenilor Capitalei.

## 11 proiecte de blocuri-turn semnalate numai

Anul 2008 se anunța ca un *boom* imobiliar. De unde și 30 clădiri în curs de construcție pentru birouri de clasa A.

**Blocuri turn, proiecte anunțate în 2008, fără amănunte:** *Felix Plaza* (Piața Victoriei) cu 24 etaje; *Bucharest Tower Center*, pe bd. Ion Mihalache, *Concet Business Park*, *BOB*, *Bucharest Tower*, *Riverside Tower*<sup>35</sup>.

Situația acestora nu este precizată după ce criza imobiliară a devenit evidentă, în toamna lui 2008.

**Turnul de lângă clădirea guvernului (Palatul Victoriei).** La ieșirea străzii Paris în Piața Victoriei ar urma să se ridice un turn de cca 100 metri<sup>36</sup>. Știrea circulă de mai mulți ani și nu se știe în ce fază se află proiectul.

### **Blocul peste patinoarul Floreasca**

O firmă din cele dirijate de Omar Hayssam propune construcția unui hotel de 18 etaje, pe locul actualului patinoar Floreasca. Nu se cunosc detalii<sup>37</sup>.

### **Turnuri lângă grădina Cișmigiu**

Cu vreo doi ani în urmă, am aflat că se proiectează construcția a două blocuri turn la intrarea dinspre Știrbei Vodă a Grădinii Cișmigiu. Informația venea de la un coleg care lucra la Institutul pentru știință și educație, cu sediul chiar la intrarea respectivă.

Am socotit că este vorba de un zvon, care s-a dovedit curând că are totuși un temei. Iată despre ce este vorba.

Sediul ziarului „Universul” – cel mai citit cotidian până la al doilea război mondial – a fost construit în anii ’30 sub directoratul lui Stelian Popescu. Clădirea are la ultimul etaj un foisor cu un acoperiș triunghiular; a fost emblema ziarului și a editurii cu același nume.

Chiar din iarna 1944/1945 redacția ziarului a fost controlată de aderenții P.C.R., pentru ca în ianuarie 1952 „Universul” – atunci redus la 2 sau 4 pagini inconsistente – să-și înceteze apariția.

Firma Universul SA a reapărut după decembrie 1989.

Un Plan Urbanistic Zonal (PUZ care „rezolvă” orice fantezie) pentru ridicarea a patru blocuri-turn, a fost propus probabil de acționarul majoritar al firmei. Unul din turnuri – de 27 etaje – pe terenul din spatele clădirii Universul; celelalte pe strada Știrbei Vodă (unul chiar lângă clădirea Conservatorului, celălalt în apropiere).

Acest PUZ a fost prezentat Comisiei tehnice pentru urbanism a Municipiului București în decembrie 2007. În susținerea investiției, s-au formulat „motivări” hilare și stranii: „turnurile îi vor ajuta să se orienteze pe cei care vin să se plimbe în parc” (!?); unul din turnuri va fi cu apartamente de locuit (la prețurile corespunzătoare zonei!) și, ca atare, nu va aduce un spor de circulație notabil.

Părere contrazisă de arhitectul șef al Capitalei (din ianuarie 2008) și de un membru al Comisiei tehnice:

---

<sup>35</sup> Daniela Ivan, *Peste 30 de clădiri în construcție*, în *Jurnalul Național*, 6 mai 2008, p. 26 (rubrica *Business*).

<sup>36</sup> Daniela Ivan, *Turnurile*.

<sup>37</sup> Daniele Ivan, *Turnurile*.

„Construirea în parcuri este, pe termen lung, o operație păguboasă” – precizează Președintele Ordinului Arhitecților, Șerban Sturdza.

„Parcul Bordei, de exemplu, este o înfrângere în ceea ce privește orașul durabil. Suntem europeni, dar nu suntem pregătiți decât să jecmănim”.

În ianuarie 2008, discuția asupra PUZ-ului a fost amânată, până când beneficiarul va aduce un studiu privind circulația în zonă și un altul de „însorire”<sup>38</sup>.

A intervenit criza în construcțiile imobiliare. Situația la zi a PUZ-ului poate fi aflată la Comisia tehnică de urbanism a Municipiului București.

\*

Cel mai înalt bloc-turn din Capitală – 120 metri – este propus de CEFIN care însă nu a dezvoltat locația și nici alte date<sup>39</sup>.

### Turnul Lido

O discuție publică în legătură cu proiectul unui bloc-turn a avut loc în primii ani după revoluția din decembrie 1989. Presa a publicat știrea că un grup de investitori este interesat în construcția unui bloc-turn în spațiul liber din spatele Hotelului Lido aflat pe bulevardul Nicolae Bălcescu. Opozanții proiectului au arătat ce înseamnă implantarea unei clădiri de asemenea proporții în arhitectura existentă și care nu depășește 8-10 etaje.

În cele din urmă potențialii investitori au renunțat să demareze lucrările.

\*

Zona de nord a Capitalei atrage circa 50% din solicitările de spații office (birouri), în timp ce aria centrală (Piața Universității, Piața Unirii...) atrage 40%<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Catiușa Ivanov, *Parcul Cișmigiu strivit de patru turnuri de 30 de etaje*, în *Gândul* din 11 ianuarie 2008.

<sup>39</sup> Daniela Ivan, *Turnurile*.

<sup>40</sup> Daniela Ivan, *Peste 30 de clădiri...*, vezi nota 35.

O vedere de ansamblu în articolul Iulia Barbu, *Blocurile turn ne sufocă Bucureștiul*, în *Jurnalul Național*, 16 aprilie 2008, p. 5.





Expoziția *Theodor Aman, pictor și gravor*, Muzeul Național Cotroceni, București, 24 martie–24 mai 2011

La Muzeul Național Cotroceni a fost deschisă o amplă expoziție dedicată operei lui Theodor Aman. Este prima manifestare de anvergură pe plan național de la marea retrospectivă organizată de noi cu ocazia centenarului morții maestrului, în 1991, la Muzeul Național de Artă al României și apoi itinerată la Craiova, Turnu Severin, Timișoara, Arad, Deva, Cluj, Târgu Mureș, Iași, Bacău și Constanța. Prezentarea creației lui Aman, atât de variată ca gen și tehnică, este totdeauna un eveniment. Iar manifestarea de la Palatul Cotroceni – așezată sub genericul *Theodor Aman, pictor și gravor* – este, cu certitudine, un asemenea eveniment prin selecția de lucrări reprezentative provenind de la mai multe instituții importante ale țării, precum: Muzeul Național de Artă, Muzeul Național de Istorie a României, Muzeul de Artă Craiova, Biblioteca Academiei Române, Muzeul „Theodor Aman”, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Complexul Muzeal Național „Moldova” Iași, Muzeul de Artă Constanța, Muzeul Național Brukenthal, Complexul Muzeal Arad și Muzeul de Artă Brașov.

De la întoarcerea de la studiile pariziene, în 1857, și până la moartea survenită în 1891, Theodor Aman a fost animatorul vieții artistice bucureștene. Iar, timp de mai bine de un deceniu, începând din 1864, a fost cel mai bine cotate artist român, cel mai des premiat și beneficiar al celor mai substanțiale achiziții pentru pinacotecile din București și Iași. El rămâne, totuși, o figură singulară și de excepție în arta românească a secolului al XIX-lea.

Din suita de lucrări de pe simeză pot fi distinse, cu claritate, traiectele creației lui Aman începând cu pictura istorică – atât de dragă maestrului care o considera „genul major” –, urmată de portret (genul care-i aducea un câștig constant), de tematica orientală, de cea rurală, de scena de gen (în care prezenta, ca într-un jurnal ilustrat, existența sa construită pe precepte estetice), de peisaj și de natură statică. Neintenționându-se organizarea unei retrospective ce ar fi repetat-o pe cea a centenarului, de data aceasta au fost alese doar câteva pânze din fiecare gen enumerat. Este lăudabil că au fost expuse câteva lucrări ce, din diverse motive (unele legate chiar de dimensiunea ce le făcea netransportabile), data trecută nu figuraseră între opțiunile organizatorului. Astfel, a fost adusă de la Iași *Bătălia de la Plonin*, impozantă pictură bataillistă ce face deosebită cinste artistului aflat la începuturile carierei. Sau, de la Ploiești, marele portret figură întreagă (290 x 175 cm), al *Spătarului Mihail Cantacuzino*, fondatorul Spitalului Colțea, pictat în 1862 la comanda Eforiei Spitalelor, în care se relevă marile cunoștințe ale artistului de a reda prețiozitatea texturilor (mătasea, cașmirul, blana, postavul). Tot de acolo provine o piesă rarisimă pentru creația lui Aman – o ladă de zestre cu ferecături de metal argintat, dăruită la căsătoria lui Petre Grădișteanu, în 1887, pe care a așternut mai multe dintre genurile în care el era neîntrecut: pe capac o horă

țăărănească, pe laturile mici, flori (liliac în stânga și trandafiri în dreapta), la blatul din spate două ghirlande de flori între care a plasat dedicația iar pe blatul din față o duioasă compoziție cu un cuplu ce se plimbă, la braț, prin parcul unei case boierești, pe a cărei alee, în prim plan, stă un câțel. Acesta este un foarte bun exemplu de artă aplicată.

În prima sală, cea dedicată picturii istorice, nu sunt panotate multe lucrări dar toate sunt emblematice pentru opera artistului: compoziția alegorică *Unirea Principatelor*, *Bătălia de la Plonin*, *Bătălia cu faclă a lui Vlad Țepeș*, *Mihai Viteazul primind solii turci cu daruri din partea sultanului*, *Tudor Vladimirescu* și portretul în acvaforte al domnitorului *Carol I* alături de acuarela *De strajă la Coroana României* în care sunt figurate însemnele regale, coroana și sceptrul, așezate pe o pernă de catifea roșie, lângă care stau de santinelă un dorobanț și un marinar. În 1881, maestrul Aman fusese desemnat să facă parte din comisia ce trebuia să stabilească forma și elementele simbolice ale acestor însemne atunci când principele devenise primul rege al României. Și tot el a fost însărcinat cu schițarea lor – este regretabil că acel desen în peniță, cunoscut de prea puțină lume și aflat în patrimoniul Muzeului Theodor Aman, nu a putut fi împrumutat pentru manifestarea de față. Ar fi fost potrivită o restituire pentru Palatul Cotroceni care, până la construirea Castelului Peleş, a fost reședința de vară a regelui Carol.

Urmează o sală dedicată portretisticii în care se detașează marea compoziție *Proclamarea Unirii (Votul de la 24 Ianuarie 1859)*, pentru care artistul a folosit drept model fotografiile celor prezenți la solemnitate. Urmează chipurile celor apropiați, rude și prieteni: mama artistului, *Pepica Aman*, fratele *Alexandru Aman* și cumnata *Aristia*, familia *Racoviță* – Grigore, Nicolae, Cleopatra și Jean –, *Anica Filipescu*, *Nicolae Mavros*, micul *George Capșa*. Păcat că nu se întâlnește nici un autoportret în ulei ci doar piese de mici dimensiuni, o acuarelă și două gravuri. După marele număr de portrete rămase de la el, atât în muzee cât și în colecții particulare, și după modul de lucru, se vede că artistului îi făcea plăcere să se apropie de chipul uman, să descopere trăsăturile de caracter, să intre în dialog intim – și mut – cu modelul, după paginare și, astfel, să dea viață pânzei pe care îl immortalizase.

Peisajul și natura statică – panotate în sălile următoare – apar ca teme de sine stătătoare în a doua parte a carierei maestrului. Și în această privință era un pionier pentru arta românească. În marile sale pânze cu scene de bătălie, peisajul era doar fundal al înțeleștii; la fel, viziunea statică asupra armelor, odoarelor și detaliilor de veșminte din lucrările cu tematică istorică, ce se desfășurau în interior, era doar un auxilium pentru conferirea fastului aulic respectivelor cadre. Vizite la țăărul Mării Negre, după ce Dobrogea fusese anexată teritoriului României, în 1878, călătorii în străinătate sau vacanțe odihnitoare la Sinaia ori la țăără îi oferă tot atâtea motive de peisajare. În expoziție pot fi admirate: *Vara la țăără*, *Canoniera Grivița în portul Constanța*, *Pe malul Lacului Herăstrău*, *Stejarul*, *O vedere din Bughea*. Multe dintre acestea au o mare încărcătură autobiografică – par a fi un jurnal în imagini al vieții liniștite și opulente pe care o ducea el și soția, înconjurați de rude, prieteni și admiratori. Curtea din spatele casei artistului, plină de flori și de verdeăț, cu ronduri și alei îngrijite, sau curtea largă a conacului de la moșia familiei erau spații ideale de petrecere a după-amiezilor toride ale verii (*Petrecere cu lăutari*, *În grădină*, *Femei în grădină*, *Vara la țăără*). Având o firească aplecare spre traiul rafinat, spre petrecerile de societate pe care le organiza în casa lui – serate, supeuri, onomastici, baluri costumate și concerte, pe care apoi le așterne cu penelul în mici tablouri de mare forță evocatoare – artistul devine cronicar monden al timpului și al lumii sale, înscriindu-se pe aceeași linie cu francezul James Jacques Joseph Tissot, cu belgianul Afred Emile Léopold Stevens, cu italianul Giovanni Boldini, cu spaniolul Mariano Fortuny y Carbo și cu americanul William Merritt Chase. Această mondenitate a lui Aman putea fi perceptibilă „ca un element de modernitate”. Toate lucrările din această suită exală aceeași bucurie suscitată de motivul

ușor, frivol chiar, în care artistul se simte neînhibat de seriozitatea temei ca atunci când aborda „genul major” al istoriei.

Interioarele de atelier, prezentate fie într-o viziune statică, specifică naturilor moarte, cu atenție pentru fiecare obiect care compune ambianța, fie în aceea de cronicar monden, interesat de evoluția unei petreceri sau serate muzicale sunt, de fapt niște autoportrete spirituale. În acest fel, pictura devine un *memmento* al propriului eu, o biografie în linie și pată, un jurnal scris în tonuri strălucitoare sau întunecate, destinat să păstreze, peste ani, amintirea unor clipe de excepție.

Naturile statice sunt, pentru Theodor Aman, un excelente exerciții de culoare și materialitate. Artistul nu se avântă în experimente de mărunțire a tușei și de divizionism, pe linia contemporanilor săi impresionisti, ci rămâne fidel unei redări fotografice a modelului. În unele dintre lucrări, unde stropii de apă de pe boabele de struguri sau suculele unei felii de pepene lucesc în lumină, se citește lecția micilor maeștri din Secolul de Aur al picturii olandeze. Pe lângă naturile statice în care sunt aranjate, inspirat, fructe sau flori (cu precădere liliac, trandafiri și, uneori, ghiocei), se disting câteva în care, alături de vase, sunt așezate obiecte care definesc un portret sau chiar un autoportret. Așa este *Pomiera cu cireșe* unde, în prim plan este o scrumieră cu o țigaretă fumegândă și o fotografie tip cabinet ce depășește marginea mesei, la fel ca mânerul de cuțite sau talgerele din picturile lui Willem Kalf sau Willem Claesz Heda. În aceeași lucrare apar, în plan secund, niște prețioase obiecte de porțelan chinezesc din colecția autorului. Lângă *Buchetul de liliac* se află o casetă de bijuterii, deschisă, o mănășcă lungă, de bal, și două epistole peste care odihnește un condei de argint. Pe plicuri se vede scris numele și adresa artistului sau a soției sale iubite. Într-o altă *Natură statică cu flori*, artistul a inserat fotografia înrămată a fiicei sale adoptive, Zoe – viitoarea soprană de renume Zina de Norȳ –, purtând o pălărie în formă de paletă cu peneluri în chip de penaj, pe care însuși artistul o desenase pentru a-și găti odrasla la un bal costumat. Toate aceste compoziții aveau valoare mnemonică pentru autor și familia sa. Iar prelungirea realității prin metoda imagii în imagine, respectiv fotografia inclusă în tablou era o noutate absolută în plastica națională.

Tematica rurală apare tot în a doua parte a vieții. Prin felul în care abordează subiectele câmpenești este evident că obiectivul urmărit era acela al revelării hedonismului vieții de la țară. Lucrări precum *Horă*, *Copii jucând hora*, *Glume de peste Olt*, *Hora de la Aninoasa*, *Horă la țară* – toate figurând în expoziție – sunt peremptorii în acest sens. În cadrul operei sale, aceste lucrări par un divertisment necesar prin care reușea să se distanțeze de scenele de gen și de portretele cotidiene, majoritatea dominate de acromatisme. Era un fel de evadare, de întoarcere la natură, pentru a regăsi curățenia și puritatea, sinceritatea și naivitatea, bucuria simplă și voioșia sănătoasă a omului de la țară, nealterat de civilizația urbană, mult diferite de sofisticatele petreceri de salon cu care era el obișnuit și pe care, adesea, le prilejuia în atelier.

În schimb, tematica orientală l-a preocupat întreaga viață, fiind atras – pe filiera romanticilor – de cromatica intensă și de lumina strălucitoare a spațiului meridional, de misterul haremului și de viața aparent tihnită a odaliscilor care citeau, leneveau pe sofa, cântau la mandolină sau se plimbau prin grădini înmiresmate. Picturile sau gravurile inspirate de Orient, de Apele Dulci sau de chioșcurile Stambulului au fost panotate pe peretele cel mai luminos al holului de intrare, beneficiind de baia de lumină aferentă zonelor meridionale.

Una dintre sălile mai mici a fost rezervată graficii lui Aman în care gravura în acvaforte – căreia i-a consacrat efortul creator timp de o decadă, cu începere din 1871 – ocupă un loc important. El este primul *peintre-graveur* român de anvergură făcând parte din aceeași distinsă familie cu Whistler, Corot și Pissaro. În 1875 devenise chiar membru într-o organizație pariziană de specialitate, Societatea Acvafortiștilor.

Într-o vitrină fuseseră adunate câteva dintre obiectele personale ale artistului: câteva peneluri, o parafă, trei portrete fotografice luate la diverse vârste, precum și o coroană de lauri și o paletă dăruite, cu ocazia zilei onomastice, de Sf. Teodor Tiron, pe 17 februarie al anului 1891, de elevii săi de la Școala de Belle-Arte al cărei fondator și prim director a fost timp de 27 de ani.

După vernisarea expoziției *Theodor Aman, pictor și gravor*, în seara de 24 martie 2011, a urmat un concert al cărui repertoriu a reprodus programul unei serate muzicale dată în casa Aman, pe 28 februarie 1879, eveniment la care a participat însăși doamna țării, principesa Elisabeta, mare cunoscătoare și amatoare de muzică. Spre satisfacția publicului actual, numeros și entuziast, au fost interpretate piese vocale și instrumentale de Verdi, Vieuxtemps, Mozart, Bach, Schumann și Chopin.

Theodor Aman este primul artist modern în adevăratul înțeles al cuvântului din istoria plasticii românești.

Acum, în 2011, la împlinirea a 180 de ani de la naștere și la 120 de la moarte, se cuvine să-i aducem Maestrului Theodor Aman un prinos de recunoștință pentru proteica sa activitate organizatorică și pentru opera de artă aflată sub semnul modernismului.

Adrian-Silvan Ionescu

*Statement: I Advocate FEMINISM*<sup>1</sup>, ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, Viena, 12 ianuarie–25 februarie 2011.

Expoziția *Statement: I Advocate Feminism* pune în dezbatere problema identității feministe, considerată adesea în spațiul occidental, dar și în țările est-europene, incomodă și inadecvată, deși realitatea concretă la nivel socio-politic încă solicită pledoarii în favoarea feminismului. Teritoriile Europei de Est se află într-o relație deficitară cu discursul feminist și identitatea aferentă, determinată, pe de o parte, de contextele socio-politice defavorizante de dinainte de 1989, iar pe de alta, de lipsa unei adecvări și asimilări eficiente în condițiile unei tranziții dificile începând cu anii 1990 accentuată de ignoranță și dezinformare.

Feminismul, în toată diversitatea și complexitatea sa, reprezintă un angajament socio-politic și implică nu doar problematici specifice femeilor, ci și o înțelegere a necesității parteneriatului între femei și bărbați cu scopul de a pune capăt discriminărilor, sexismului și a sistemului patriarhal. Trebuie menționat aici faptul că deși vorbim despre sisteme patriarhale acestea nu favorizează toate clasele de bărbați.

Oricine poate susține feminismul în același timp cu ecologismul sau fenomenul încălzirii globale. Prin pledoaria în favoarea feminismului mutăm atenția de la cine are dreptul de a se numi feminist/feministă, de la un aspect de identitate personală și auto-definire, la ce înseamnă feminism și la acțiune feministă.

Este sexismul o formă de opresiune încheiată? Nu mai putem vorbi despre exploatarea femeilor? Nu trăim încă în sisteme patriarhale?

Este important să te numești feminist/feministă sau să acționezi ca atare? Dincolo de denumire, dacă alegi să spui Nu opresiunii femeilor, sau violurilor din Bosnia Herțegovina sau dependenței economice a femeilor față de bărbați, la finele zilei ești ceea ce înțelegi din realitatea politică și acțiunile care îți reflectă principiile.

---

<sup>1</sup> Trecerea de la expresia „Sunt feministă/feminist” către „Suțin feminismul” poate servi drept strategie utilă de a elimina concentrarea asupra identității și stilului de viață. Ar putea servi drept cale prin care femeile care sunt preocupate de feminism, precum și de alte mișcări politice, să își exprime sprijinul evitând structurile lingvistice care favorizează un anumit grup. Ar putea încuraja și o mai adâncă explorare în teoriile feministe. Hooks, Bell, 2000, *Feminist Theory, From Margin to Center*, Pluto Press, London, UK.

Instalația artiștilor Igor Grubić și Lana Cmajcanin intitulată „I begged them to kill me/ I-am implorat să mă omoare” se referă la violarea în masă a femeilor și fetelor în timpul războiului din Bosnia și Herțegovina. Lucrarea se concentrează, pe de o parte, asupra fenomenului în sine ca o metodă deliberată de război, dar ridică, de asemenea, problema tratării victimelor de război, ținând cont de tabuul social în relația viol-victimă, cu consecințe grave asupra supraviețuitoarelor, care suportă excluziunea socială, în lipsa unui sprijin adecvat și a unor legi non-discriminatorii. Numărul oficial al victimelor abuzurilor în timpul războiului din Bosnia-Herțegovina este 20.000. Se presupune că numărul real este mult mai mare.

În lucrarea sa video „Red Pomegranates / Rodiile roșii”, artista Elena Kovylna reflectă asupra incompatibilității dintre mediul urban și matricea tradițională a relațiilor interumane pe fondul unui ritual de nuntă. Contrastul de ritm, ruptura aparentă dintre cele două lumi, cea în care o mireasă călărește un măgar și mediul urban agresiv al unei șosele cu camioane și mașini conduse de bărbați, dezvăluie, la o analiză mai atentă, esența unei realități patriarhale neschimbate în timp. Evoluția tehnologică nu garantează o evoluție la nivelul mentalităților. Lucrarea este un *remake* al unui performance al artistei din 1999 din Yerevan.

Patricia Teodorescu se concentrează mai degrabă asupra capacității și nu a victimizării în combaterea discriminărilor. Instalația sa video „Freedom she said” este expresia unei meditații serioase asupra rolului femeii în societatea contemporană, nu doar în relație cu bărbații, ci mai ales cu ea însăși. Performance-ul identitar este suprins prin folosirea tehnicii extreme *slow motion*, exploatată în video de către artistul american Bill Viola. Latura documentară a celui de-al doilea video completează viziunea subiectivă și autoreferențială a performance-ului, prin coborârea în social, acolo unde femei și bărbați de diverse categorii își trăiesc rolurile în inerție fără să chestioneze normele.

Olivia Nițiș

Marilena Preda Sânc, *Utopii/Cotidiene, Crossing Self-Histories 1981-2011*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 23 iunie – 25 septembrie 2011

Asumarea actului retrospectiv implică decizia autoevaluării și, prin urmare, o formă de detașare asumată, o expunere tranșantă a unei identități artistice. Marilena Preda Sânc parcurge un traseu de trei decenii de activitate, marcate istoric și conceptual de poveștile personale prinse în patru teme majore: moduli, corp-peisaj, globul și feminisme. Anatomia proiectului ne îndeamnă la un parcurs autoreferențial ca expresie a unor preocupări subiective nu doar legate de tematici filozofice, ci și de problematici socio-politice. M. Preda Sânc optează pentru o condiție foarte personală, chiar militant anti-impersonală, în favoarea sondării identității plasat pe intervalul dintre mediul aproape organic al picturii, supus jupuirii și bicuirii cromatice și o reprezentare gestuală ponderat-agresivă, dar la fel de densă a graficii, intervențiilor pe fotografie și a artei video. Pictura sau grafica artistei nu sunt niciodată pur abstracte și, în esență, niciodată impersonale. Este vizibilă în picturi, colaje, cărți-obiect, escapada într-o lume stranie potențată de construcții și corporalități adesea absorbite într-un teritoriu arid. Absența este doar aparentă, pentru că ea însăși devine prezență în compoziția horror vacuum aflată mereu la confluența construcției / deconstrucției cu straturi modulare greoaie, imperfecte, tăioase, erodate de timp. Atmosfera te consumă. Ești provocat la un atac asupra rezistenței.

Culoarea este elementul fundamental în gramatica picturii, o culoare viscerală care ia locul cuvintelor și refuză odihna ca un organism solicitat până la epuizare. „Pentru mine culoarea este aer, sunet, carne. Gândesc în ea mai repede decât în cuvinte”<sup>1</sup>. O violență

<sup>1</sup> Marilena Preda Sânc, catalog editat de Uniunea Artiștilor Plastici din România, București, 1990.

seacă, o descărnare detașată și aspră, o stepă deșertică incită privitorul limitat la contemplație. Pictura se relevă direct, aproape brutal, fără subtilități false, cu tonuri aprinse în densitatea compozițiilor în care se intersectează reprezentarea celor patru elemente, geometrisme modulare și siluetări feminine. Pasta cromatică rămâne adesea la suprafață ca o structură volumetrică, o carne a pânzei dintr-un prea plin tactil. Arhitectura modulelor reconfigurează permanența peisajului subiectiv, la confluența dintre o posibilă geneză și o iminentă apocalipsă. Verticalitatea modulelor, părăsiți sau nu de culoare, încearcă acea expresivitate falică a începutului, element arhaic, Stonehenge – martor al timpului care, ca orice materie, sucombă trecerii. Modulul este elementul litic de configurare a lumilor posibile, a spațiilor ideale pentru refugiu, iar structura lor compozițională face apel la teoria construcțiilor muzicale.

Cărțile obiect din anii 1980-1990 reunesc preocupările artistei legate de corp și spațiu, de culoare și densitate terestră. M. Preda Sânc pare că se regăsește în radiografia interioară a pământului în care converg forța, echilibrul și instabilitatea deopotrivă. Relația dintre corp și spațiu este subiect de explorare și în fotografie (intervenții pe fotografie, foto-colaje, anii 1980), un exercițiu curajos și experimental la acea vreme. M. Preda Sânc își expune corpul din interese metafizice ce țin de latura conceptuală a demersului artistic și de o formă de autoanaliză sau de relaționare cu spațiul prin intermediul propriului corp ca element viu. Dorința de integrare a propriului corp în desenele și lucrările din anii 1983-1985 (*Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp, Memorie a Tot*) a reprezentat cosecinta unei relaționări firești a propriilor trăiri, a propriei interiorități cu universul posibil conturat prin intermediul modulelor. Apelul la autoreferențialitate avea loc într-un context foarte personal și neconectat la dimesiuni teoretice cu mesaj feminist, într-o vreme în care informațiile din occident pătrundeau cu dificultate și trunchiat și într-o perioadă în care conceptul de nuditate era supus cenzurii. Conștientizarea și asumarea concretă a mesajelor feministe este sincronă cu accesul liber la informație care se produce după 1989.

Așadar, de partea cealaltă, nu ca o ruptură, ci doar ca o completare prin alte mijloace, abordate începând cu anii 1990, se află (glob)obiectul, video-performance-ul și instalațiile multimedia care desăvârșesc neliniștile personale, de această dată detașate de apetența pentru spațiul utopic și conectate la realitățile cotidiene.

De la *Bodyscape Handscape Mindscape* (1993) sau *Among the Cars* (2006) până la mai noile *Diva* (2008-2011) M. Preda Sânc localizează problematicile specifice femeii din fostul bloc comunist, pe fondul tranziției și al contextului post-modern de preluare copy-paste a modelelor occidentale fără o reală asimilare, accentuând rolul puterii în construcția normelor, prejudecăților și discriminărilor sociale.

Viața privată a M. Preda Sânc este doar cadrul intimității invadate iremediabil de aspectele socio-politice locale integrate (sau nu) contextului global (Globe, 1999). Experiența personală este fundamentală, iar retragerea în spațiul privat, cu întreg decorul aferent, în care prezența figurii materne mărturisește un atașament immanent însă perturbabil ca manifestare, devine un act insuficient pentru vindecarea, fie și temporară, a rănilor sociale (*The Fence*, 2003, *The Window with Memories*, 2006).

Insistența declamativă a supraviețuirii, a actului existențial direct exprimate în video-performance (*Bodyscape Handscape Mindscape*, 1993) – ALIVE<sup>2</sup> – dar și scurta autobiografie din video-performance-ul cu același titlu (*Brief Autobiography*, 1998) traduc un interes pentru înțelegerea și asumarea propriei identități în contextul în care nu ne putem defini decât în raport cu celalalt.

Întregul discurs al M. Preda Sânc poate fi privit fără ezitări ca un nucleu în care interesele pentru un anumit mediu vin în completarea altuia. Nudul din pictură poate fi

---

<sup>2</sup> Artista își scrie pe chip cu pensula și vopsea roșie ALIVE (engl. în viață, viu).



regăsit și în fotografie și video, iar schimbarea de problematizare se face subtil, de la evadarea în mediul utopic la autoreferențialitatea lucidă a femeii care interiorizează și exteriorizează echilibrat experiența sa umană. Cele două lumi aflate sub semnul utopiei și, de cealaltă parte, a cotidianului, sunt complementare, relevând treceri nuanțate, uneori neintegrale, prinse între ele cu fidelitate de un fir personal. Actul artistic se dovedește a fi, încă o dată, un act dozat de exteriorizare, păstrând granițele caracterului confidențial al intimității.

Olivia Nițș



*SFÂNTA MÂNĂSTIRE PUTNA*, volum monografic realizat de Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare” și îngrijit în Editura „Mitropolit Iacov Putneanul” de pe lângă mănăstirea Putna, 2010, 555 p.

Amplul volum, publicat cu ocazia sfințirii noii picturi a bisericii principale, își propune să ofere cititorilor o imagine cât mai cuprinzătoare a mănăstirii considerate drept *monumentum unicum* al Moldovei. Conceput – chiar în mod declarat – după modelul luxoaselor volume monografice închinat marilor mănăstiri de la Sf. Munte, volumul-album al Putnei conturează viața și istoria mănăstirii de la origine până în zilele noastre, după cum reiese din sistematizarea capitolelor lucrării: o perspectivă istorică (asupra monahismului românesc, asupra epocii lui Ștefan cel Mare și evoluției mănăstirii) este urmată de prezentarea detaliată a ansamblului de la Putna, cu biserica, paraclisele, pictura – inclusiv noua și controversata pictură murală a bisericii mari –, iconostasele și construcțiile anexe din incintă, până la clădirile cele mai recente. Un capitol închinat vieții monahale de la Putna precede pe cel mai amplu, rezervat tezaurului mănăstirii (prezentat în următoarele secțiuni: tetraevangheliare, broderii și țesături, icoane, orfevrărie, sculptură în lemn) și bibliotecii-arhivă. Capitolul final („Ierusalimul neamului românesc”) relevă locul mănăstirii Putna și al oamenilor săi în spiritualitatea și cultura românească. Bibliografia, indici, un glosar, o scurtă cronologie, lista stareților Putnei și rezumate în patru limbi constituie instrumentele de lucru anexate studiilor. Fiecare capitol este însoțit de o excelentă ilustrație fotografică, provenind, în cea mai mare parte, din arhiva mănăstirii. Autorii acestui volum sunt atât membri ai obștii putnene, cât și cercetători invitați din diferite domenii.

Perspectiva atât de cuprinzătoare și de adecvată unui lăcaș de importanța Putnei, relevantă de structurarea materialului, prezintă însă o serie de inegalități, rezultate din deosebirile de formație ale autorilor și vizibile în special în capitolele ce privesc zestrea de odoare a Putnei, neprețuit tezaur – capitole care, de altfel, interesează cu precădere pe cititorii revistei *SCIA-AP*. Nivelul științific al acestui volum invita și pentru domeniul patrimoniului mobil la o cercetare aprofundată și prezentare care să depășească stadiul descriptiv și nivelul studiilor din anii '70-'80.

Capitolul rezervat icoanelor reprezintă o fericită excepție: aici s-au putut face numeroase clarificări și completări ale informațiilor, unele deosebit de prețioase. Este în primul rând cazul seriei de icoane cu apostoli revenite din custodia MNAR și a icoanei Înălțării, a căror redatăre în secolul al XV-lea, propusă de prof. Enghelina Smirnova, și atribuire unui atelier rusesc au îngăduit presupunerea că ar fi făcut parte din iconostasul de secol XV al bisericii, ipoteză de importanță majoră pentru istoria artei medievale. Dimpotrivă, tripticul *Deisis* și icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului, considerate, în mod tradițional, a fi aparținut zestre din secolul al XV-lea, au fost precizate, pe baza unei

strânse analize stilistice, a proveni dintr-un atelier rusesc, respectiv rutean, de secol XVII (deși în legendele ilustrațiilor 116/p. 336 și 137/p. 356 icoana Maicii Domnului figurează cu vechea datare, în secolul al XV-lea, fapt care poate induce în eroare un cititor grăbit, ca în cazul recenziei din *SMIM* 2010).

Capitolele închinatelor celorlalte domenii artistice oferă descrieri ale obiectelor, scrupulos însoțite de textele inscripțiilor de danie, ori de informații de arhivă, dar așteaptă încă analizele iconografice și stilistice aprofundate – menite a clarifica adevărata importanță a obiectelor –, ca și actualizări bibliografice. Este cazul vâlului liturgic cu „Înălțarea Panaghiei”, identificat ca atare încă din 1971 de John Yannias („The Elevation of the Panaghia on a Romanian Textile”, în *Actes du XIVe Congrès des Études Byzantines*, II, București, 1974, p. 651-653, sau studiul tematic „The Elevation of the Panaghia”, *DOP* 26, 1972, p. 225-236), dar care în muzeul mănăstirii și în ilustrația volumului (fig. 57-58/p. 290) figurează ca „procovăț mare”; sau al așa-zisei bedernițe revenite din custodia MNIR (p. 268-269 și fig. 63-64/p. 294-295), judicios identificată de Anca Lăzărescu drept un aer („O broderie liturgică din timpul lui Ștefan cel Mare, păstrată în colecția mănăstirii Putna”, *Revista Muzeelor*, 2004, nr. 3, p. 86-88). Prezentarea așa-ziselor dvere și zavese așteaptă încă precizarea funcționalității lor, așa cum și aparenta lipsă de distincție între epitafe și aere, înregistrată în inscripțiile pieselor dăruite de Ștefan cel Mare și semnalată deja de I. D. Ștefănescu și Emil Turdeanu ar invita la un comentariu; obiectele de orfevrărie ar părea că păstrează încă taina atelierelor de proveniență și a familiei lor stilistice. O prea răspândită tară a vremii face să fie neglijate specializările, între care și istoriei artei; păruta accesibilitate a studiilor din acest domeniu poate fi, uneori, numai epura de mare simplitate a unui adânc profesionalism.

În schimb, ilustrația de excelentă calitate a albumului, cu fotografii realizate, în cea mai mare parte, de părinții putneni, și prelucrate tot în mănăstire – performanță cu atât mai greu de realizat în cazul obiectelor aurite sau al broderiilor de mari dimensiuni – oferă nu doar imagini admirabile ale unui patrimoniu fără egal, ci și excelente instrumente de lucru pentru cercetători. Nu mai puțin prețioase sunt instantaneele din viața mănăstirii ori imaginile de arhivă, care evită volumului riscul transformării într-o lectură fastidioasă. Însă dincolo de orice detaliu, apariția însăși a acestui volum reprezintă un real folos, pentru cititori, pentru realizatori și pentru cei care îi vor urma pilda.

Ioana Iancovescu

#### *MONUMENTUL XI, Partea 1 și a 2-a, Iași, 2010.*

Apărute cu sprijinul Mitropoliei Moldovei și Bucovinei și al Direcției Județene pentru Cultură și Patrimoniu Național Iași, cele două volume ale culegerii de studii *MONUMENTUL XI* cuprind integral textele comunicărilor prezentate la ediția a XI-a a Simpozionului Național „Monumentul – Tradiție și viitor” (Iași, 2009). Ambele volume ale culegerii au fost coordonate de Mircea Ciubotaru, Lucian-Valeriu Lefter, Aurica Ichim și Sorin Iftimi. Asemenea edițiilor precedente ale simpozionului, ediția anului 2009 a păstrat cele patru obiective majore ale demersului științifico-practic formulat în subtitlu și propus participanților: Cercetare – Proiectare – Conservare – Restaurare.

Partea 1 a culegerii de studii este dedicată cu precădere problemelor cercetării patrimoniului național. Deschisă de un *Cuvânt-înainte*, semnat de Teofan, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, ea înglobează 20 de articole și studii consacrate problemelor de istoriografie, cronologie, heraldică, urbanism, recuperare și valorificare istorică a unor

monumente de patrimoniu (atât existente cât și dispărute): *Probleme ale cronologiei monumentelor epocii mușatine din Suceava* de MIRCEA D. MATEI, *Biserica Tălpădari din Iași și ctitorii ei* de MIHAI-BOGDAN ATANASIU, *Vechi planuri privitoare la Ulița Târgului de Sus din Iași (bd. Independenței)* de SORIN IFTIMI, *Monumente de cult dispărute din orașul Pitești* de SPIRIDON CRISTOCEA și MARIUS PADURARU, *Stemele de pe mormintele criptei bisericii reformate de la Idrifaia* de SZEKERES ATTILA ISTVAN, *Schitul Gol(o)gofta din ținutul Vaslui, în anii de dinaintea secularizării averilor mănăstirești* de LUCIAN-VALERIU LEFTER (În memoria Doinei Rotaru), *Biserica „Sfânta Parascheva” din Târgu Frumos. Vechi obiecte de patrimoniu regăsite* de FLORINA-GEORGIANA GHEORGHICA, *Biserica „Nașterea Maicii Domnului” de la Bârzești-Vaslui* de MARIA POPA și DOINA ROTARU, *Proiecte edilitare în Iași primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Piața de la biserica „Sfântul Ilie”* de DAN DUMITRU IACOB, *Biserica „Mitocul Maicilor” din Iași* de AURICA ICHIM, *Biserica mănăstirii Neamț, monumentum princeps al Moldovei (Noi argumente pentru o necesară refacere a dosarului pentru înscrierea bisericii „Înălțarea Domnului” în Lista Patrimoniului Mondial – UNESCO)* de LIVIU BRATULEANU, *Orașul Dumbrăveni, jud. Sibiu. Un sit urban istoric neprotejat* de IOZEFINA POSTAVARU, *Patronajul Mitropoliei Moldovei și Sucevei asupra bisericii „Sf. Gheorghe” din Suceava, vechea catedrală a Mitropoliei, și problema restaurării acesteia (secolul al XIX-lea)* de ION I. SOLCANU, *Pictura bisericilor din nordul Moldovei ca raport între compoziția picturală și forma arhitecturală* de MARIA URMA, *Rolul marilor ierarhi moldoveni în promovarea arhitecturii neoclasică* de IOAN SASU, *O biserică și un pictor italian la Iași, în 1859* de TEREZA SINIGALIA și ANDREI VRETOS, *Biserica de la Curtea Veche din București: etape, evoluții, transformări* de NICOLETA ȘERBAN, *Reședința Principelui George Bibescu de la Paris. Componente artistice* de ALEXANDRA CHILIMAN JUVARA, *Casa Hurmuzachi – o mărturie a prezenței românești la Cernăuți* de ILIE LUCEAC, *Comori de artă religioasă la biserica „Sf. Nicolae” din Roznov* de SILVIU VACARU și IULIAN VASILE.

În Partea a 2-a a culegerii descrierea și cercetarea unor monumente (*Biserica „Sfântul Gheorghe” din Ivești* de RADU MOTOC, *Biserica „Izvorul Tămăduirii” din Valea Călugărească, jud. Prahova – o operă mai puțin cunoscută a arhitectului Ion Mincu* de MIRCEA TĂNASE, *„Mănăstirea dintr-un lemn” a aviatorilor și marinarilor români* de ION GIURCĂ, *Casele boierești din București – Calea Victoriei* de NARCIS DORIN ION, *Monumentele de for public din centrele orașelor. Studiu de caz: creațiile sculptorului Ioan Schmidt-Faur* de VIRGILIU Z. TEODORESCU, *Biserica „Sfinții Arhangheli” din Scânteia, jud. Iași* de STELA CHEPTEA, *Datarea picturii iconostasului de la biserica „Banu” din Iași* de CORNELIA BORDAȘIU) sunt urmate de comunicări ce țin de domeniul arheologiei (*Cercetarea arheologică în centrele istorice – obligație sau întâmplare?* de DANA MIHAI și *Decorul parietal al bazilicii episcopale de la Histria (sec. VI d. Chr.)* de IOAN IAȚCU), al istoriei sistematizării urbane (*Evoluția sistematizării centrului capitalei în opinia mareșalului Ion Antonescu (1942)* de ALIN SPÂNU), al protecției, consolidării, conservării, restaurării și reabilitării operelor de patrimoniu (*Protecția patrimoniului construit din zone protejate situate în București* de DAN LUNGU, *Începutul reabilitării centrului istoric al stațiunii Băile Herculane – soluții și limite* de CONSTANTIN JUAN-PETROI, *Globalizare versus restaurare. Repere istorice pierdute, recuperate, integrate sau reconstituite?* de RUXANDRA NEMȚEANU, *Pictura murală a bisericii „Sfântul Gheorghe” Hârlău. Aspecte preliminare* de CARMEN CECILIA SOLOMONEA, *Reabilitarea turnului de intrare al Mănăstirii Golia. Stare tehnică, posibilități de consolidare* de ADRIAN MIHALACHE, BOGDAN IOAN și CONSTANTIN IOAN, *Consolidare-restaurare la Muzeul Memorial „Alexandru Ioan Cuza” Ruginoasa* de ELENA MAFTEI, *Aspecte ale stării de conservare a iconostasului din biserica de lemn „Dragoș Vodă” din comuna Putna – jud. Suceava* de

STELIAN ONICA și MERISOR DOMINTE, *Consolidare, restaurare și amenajare la Școala nr. 36 „Vasile Conta” din Iași* de ADRIAN PUISORU, *Spectromicroscopul – instrument de investigare microinvazivă a operei de artă* de IOAN PETRESCU și ALEXANDRU BOKOR, *Tehnici nedistructive de analiză a patrimoniului religios* de NICOLETA VORNICU, CRISTINA BIBIRE și CORNELIU ONISCU, *Patrimoniul textil religios – între conservare și funcționalitate* de CARMEN MARIAN, *Evidențierea picturii originale – tehnici în intervențiile de îndepărtare a revenirilor ulterioare* de BOGDAN UNGUREAN, *Noi documente privitoare la restaurarea bisericii „Banu” din Iași, în a doua parte a secolului al XIX-lea* de AURICA ICHIM), al problemelor identității cultural-religioase oglindite în arhitectură (*Arhitectura bisericii – expresie a afirmării identității cultural-religioase în comunitățile multietnice. Studiu de caz: Sulina* de ANCA FILIP), al semnalării unor surse istorice legate de soarta patrimoniului național (*Un episod din Odiseea odoarelor mănăstirești cuprinse în tezaurul de la Moscova* de IOAN OPRIS).

Constantin I. Ciobanu

VASILE PETROVICI, *Dicționarul colecționarilor de artă din România*, București, 2011, CNI, Coresi S.A., 191 p. (160 p text, 30 p. Il.)

Chiar de la început, în firavul text introductiv – de fapt, un foarte modest ghid de utilizare – Vasile Petrovici atrage atenția că lucrarea sa este „o carte deschisă, aceasta putându-se îmbogăți cu noi colecționari și noi informații despre cei existenți” și că „acest dicționar a fost alcătuit pe baza unor surse bibliografice în care s-ar putea să existe unele omisiuni”. Prudența autorului este laudabilă, însă ea nu răscumpără calitatea îndoielnică a lucrării în întregul ei. Structura nefericită, seacă și formulările stângace reprezintă doar o parte dintre neajunsuri. Redus la un număr de fișe ridicol de simplificate, din care lipsesc cu desăvârșire datele cu adevărat importante, dicționarul domnului Petrovici nu reprezintă decât un nou asalt al veleitarismului în zona istoriei artei. Dacă în unele situații pot fi invocate circumstanțe atenuante, absența datelor sau trunchierea lor în cazul unor importante colecții nu au nici o justificare. Necunoașterea bibliografiei elementare generează gafe monumentale precum citarea lui Vasile Parizescu ca unică sursă bibliografică pentru colecția sibiană a lui Samuel von Brukenthal sau omiterea din bibliografie a articolului lui Theodor Cornel<sup>1</sup> și a studiului lui Theodor Enescu<sup>2</sup>, absolut esențiale pentru înțelegerea personalității lui Alexandru Bogdan-Pitești și a activității sale de colecționar etc. Se pare că autorul nu și-a pus nici una dintre întrebările al căror răspuns ar fi putut conferi lucrării o structură mai solidă: cum au luat naștere colecțiile, care era relația colecționarului cu artiștii colecționați (în cazul contemporanilor, desigur), ce zonă stilistică și tematică acoperă etc. Cu oricâtă indulgență am privi lucrurile, indicații de felul *colecție de pictură, grafică, sculptură* spun prea puțin, chiar dacă lista artiștilor colecționați orientează cititorul spre o zonă sau alta. O altă scăpare majoră a lucrării o constituie lipsa informației legată de destinul unor colecții, de circulația unor lucrări importante care au trecut de la un colecționar la altul. Concluzia acestei lecturi este că ambiția autorului de a crea un dicționar, și mai mult, de a lansa o lucrare „utilă atât colecționarilor de artă cât și galeriilor și caselor de licitații” se oprește, din nefericire pentru toată lumea, la nivelul intenției.

Corina Teacă

---

<sup>1</sup> Publicat în *Figuri contemporane din România*, București, 1909

<sup>2</sup> *Primul muzeu de artă românească modernă: Colecția Alexandru Bogdan-Pitești*, în *Scriseri despre artă*, II, București, 2003, ed. îngrijită de Ioana Vlasie.



IOANA VLASIU, SZEKELY SEBESTYEN GYORGY, *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, Galeria Quadro, Cluj, 2011

Expoziția *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, organizată în perioada mai – iulie 2011, a lăsat în urmă un catalog, rezultat al unor cercetări îndelungate. Ea propunea un *close-up* asupra activității câtorva pictori și sculptori din prima generație formată la Școala de Arte Frumoase din Cluj în perioada studenției lor și imediat ulterior (prima jumătate a anilor 1930). Decuparea și rememorarea acestui fragment al trecutului devine un prilej de a interoga și reconfigura discursuri și narațiuni istoriografice. Selecția expoziției a adus împreună legende locale precum Tasso Marchini sau Szervátius Jenő, artiști deveniți cunoscuți mai degrabă în alte contexte ca Ion Vlasiu sau Eugen Gâscă, profesori de la Școala de Arte, Romul Ladea, Catul Bogdan, Szolnay Sándor, Aurel Ciupe și figuri rămase în umbră sau uitate ca Ștefan Gomboșiu, Fülöp Antal Andor, Letiția Muntean, Traian Bîlțiu-Dăncuș.

Fără a constitui propriu-zis un grup artistic cu program și „carnet de membru”, legăturile dintre ei sunt multiple: nu este vorba numai de studenția petrecută sub îndrumările aceluiași profesori, ci și de prietenie și un mod de viață comun. Activitatea lor artistică se petrecea între Academia de Arte Frumoase și „Boema”, casa locuită de câțiva artiști, botezată astfel de Ștefan Gomboșiu și loc de întâlnire a întregii generații. Se poate spune așadar că titlul desemnează atât un loc concret cât și natura relațională pe care acesta o găzduia. Tocmai în virtutea celei din urmă, expoziția a încercat să identifice și să arate, fapt reluat și de discursul imaginilor din catalog, teme, maniere, stiluri, modele, genuri artistice comune.

Catalogul cuprinde introducerea lui Székely Sebestyén György, organizatorul expoziției, un studiu de Ioana Vlasiu alături de o secțiune documentară consistentă care pune la dispoziție surse de epocă textuale și fotografice. Sursele textuale constând în principiu din amintirile și corespondența protagoniștilor nu sunt inedite, au însă meritul de a fi publicate aici împreună și traduse (unde era cazul) pentru prima dată în limbile română, maghiară sau germană. În schimb, fotografiile provenite în marea majoritatea din colecțiile familiilor artiștilor sau de la colecționari – portrete singulare și colective, petreceri, expoziții, ateliere la Școala de Arte – reprezintă în mare parte noutăți care contextualizează producțiile artistice din expoziție. Poate cele mai interesante sunt cele în care lucrări cunoscute astăzi se regăsesc în expoziții improvizate în compania altor lucrări pierdute. Pe lângă surse, din cercetarea bibliografică a unei întregi echipe au rezultat o cronologie privind studiile și expozițiile protagoniștilor, cuprinsă între 1925-1940 (ea nu se pliază exact pe ceea ce se numește îndeobște perioada interbelică; limita inferioară indică anul înființării Școlii de Arte Frumoase din Cluj, iar cea superioară Dictatul de la Viena și începutul războiului și coincide cu risipirea artiștilor și cu transformarea Școlii de Arte din Timișoara – urmașa celei din Cluj – în școală de arte decorative), o bibliografie și biografiile artiștilor detaliate cu precădere pentru epoca anterioară războiului. Traducerea tuturor textelor în trei limbi (română – maghiară – germană) face catalogul disponibil mai multor comunități de cercetători, dar face și ecou, așa cum sugerează Székely Sebestyén, unui eveniment din 1930, *Expoziția artiștilor ardeleni*, al cărui afiș era de asemenea trilingv și, mai departe, se înscrie în tradiția multiculturală a Clujului.

Catalogul expoziției *Boema*, coroborându-i toate secțiunile, studii, documente, date, tematizează două mari probleme legate de viața artistică de la momentul dat însă cu un potențial ce poate depăși decupajul temporal sau selecția artiștilor.

Prima pe care o voi discuta aici este ideea specificului ardelean în arta interbelică din România. S-ar putea distinge cel puțin două ramificații care țin, pe de-o parte, de o cronologie a problematicei și, pe de alta, de niveluri de discurs diferite.

În ce fel artiștii clujeni ai anilor 1930 gândeau acest specific regional? Există indicii nenumărate că el era o preocupare importantă pentru majoritatea artiștilor din generația

„Boemei”. În 1929, Szolnay Sándor împreună cu arhitectul Kós Károly întemeiază o asociație artistică cu numele simptomatic de Breasla Barabás Miklos. De asemenea, în anii următori se organizează mai multe expoziții ale „artiștilor ardeleni” precum și un congres care afirmă același specific regional. Gomboșiu și Marchini printre alții scriu articole care contribuie și ele la dezbateri. Fără îndoială ideea specificului ardelean în artă trebuie pusă în legătură cu alte încercări de a redefini identitatea culturală regională după schimbarea statutului politic al Transilvaniei în 1918. Deși în mediul artistic pare să fi funcționat un multiculturalism de la sine-înțeles, identitatea ardeleană nu poate fi înțeleasă ca un bloc monolit.

Dezbaterea despre tradiție ca trăsătură fundamentală a scenei artistice interbelice, la care participă în egală măsură scriitori, artiști și politicieni a devenit un loc comun al istoriografiei românești. S-a spus, de asemenea, că nu avem de-a face cu un fenomen singular, ci cu unul paneuropean în care revirimentul figurativului se întrepătrunde cu ideea specificului național. Fără îndoială că artiștii ardeleni erau la curent cu ideile privind specificul „românesc” în artă căci revista *Gândirea* apărea la Cluj, iar Anastase Demian, profesor la Școala de Arte i-a fost ani îndelungați ilustrator. Nu acesta era cu exactitate specificul vizat de artiștii clujeni precum nu era nici un specific care să cultive o anume tematică. Problematizarea identității regionale ținea în acest caz și de dorința de legitimare a unui mediu artistic abia coagulat care își căuta diferențele față de alte comunități artistice. Un aspect esențial îl constituie și reconfigurarea identității maghiare din Ardeal de care se leagă și ideea unei arte cu specific. Din acest punct de vedere, Kós Károly este o figură-cheie care creează o punte cu ideile naționale/regionale din jurul lui 1900, pe care el însuși le pusese în practică în arhitectura sa. Modul în care s-a realizat acordul fin al tuturor acestor microdiscursuri în mediul artistic clujean rămâne un subiect încă deschis cercetării.

O a doua chestionare ce se impune ideii specificului ardelean se referă la reflectarea ei în istoriografie. Narațiunea generală se referă mai ales la „arta românească” și nu la „arta din România” și aceasta constituie cel puțin un motiv pentru care arta clujeană sau arta transilvană au un loc mai degrabă marginal. Chiar dacă majoritatea artiștilor din expoziție au avut parte de monografii și/sau expoziții retrospective, ei au fost arareori discutați împreună. Astfel, *Boema* propune alături de exercițiul recuperator și o nuanțare a acestei versiuni asupra istoriei care nu ia în calcul decât arta centrului. Așa cum remarcă Ioana Vlasiu în studiul din catalog, Clujul avea o triplă poziție periferică: față de Occident, față de Budapesta și față de București. Relațiilor cu modelele occidentale precum Van Gogh sau Cézanne și cu cele din București cum era Ștefan Luchian li se dedică un spațiu mai amplu în timp ce schimburile cu Budapesta rămân întrucâtva în umbră, lăsând spațiu unei cercetări ulterioare.

O altă problemă deschisă de expoziție și pe care aș vrea să o menționez aici sunt mecanismele de constituire a figurii artistului modern, care la Cluj în anii 1930 îmbracă particularități interesante. Artistul modern închipuit de obicei ca rebel se naște la Cluj în preajma unei instituții și, într-un fel, nașterea lui coincide cu fondarea Școlii de Arte. Aceasta a oferit o autonomie locală care ar fi fost mai greu de construit altfel. Majoritatea profesorilor de aici, tineri la rândul lor, cu studii în Franța, ofereau prin urmare direcții pedagogice similare. De asemenea, tot școala a prilejuit întâlnirea artiștilor care s-au emulat sau inspirat reciproc și care mai apoi au organizat împreună expoziții. În prelungirea școlii se poate plasa viața lor în comun, o viață cu multe lipsuri care retrospectiv pare romantică chiar și protagoniștilor care o rememorează. Dacă nu era neapărat un rebel, artistul era fără îndoială un marginal al societății. „Boema”, numele pe jumătate ironic al casei mizere de locuit, rămâne asociat cu un avânt de tinerețe care se extinde și asupra activității artistice. Boema are totuși și un caracter contraoficial (fără a presupune însă o opoziție fie ea fățișă sau subtilă) deoarece în spațiul ei ierarhiile se dizolvau și avea capacitatea de a-și crea proprii eroi. Profesorii stăteau la masă cu studenții, iar Tasso Marchini avea autoritatea unui *leader*. După moartea lui prematură, figura sa se transformă într-un mit tutelar asemenea lui Luchian.

Expoziția *Boema* a presupus un efort de cercetare considerabil care este vizibil atât în selecția lucrărilor (provenite din mai multe muzee și colecții particulare), cât și în catalogul ei bine făcut. Ca intenție, el depășește documentarea expoziției și se dorește a fi o nouă referință în bibliografia artei moderne din România și un instrument de lucru pentru cercetări din viitor.

Irina Cărăbaș

ANTONY PENROSE, *The Boy Who Bit Picasso*, Thames & Hudson, London, 2010, 48 p. + il.

Pe lângă publicațiile de artă prin care s-a făcut cunoscută în toată lumea, Editura Thames & Hudson, ca orice firmă prestigioasă, își permite, din când în când, să se și joace ori să facă glume. Acesta este cazul cu recenta apariție semnată de Antony Penrose, fiul celebrei fotografe Lee Miller și al nu mai puțin celebrului pictor suprealist, poet și istoric de artă Roland Penrose. Antony Penrose nu era un nume necunoscut editorilor pentru că deja semnase câteva lucrări care se bucuraseră de succes și fuseseră reeditate: *The Lives of Lee Miller* (1985) și *Lee Miller's War* (2005). Fără a exclude elementul documentar-informativ care-i caracterizează scrierile, Antony Penrose propune acum o carte-obiect, o carte-jucărie, în care dă la lumină un fragment din amintirile sale din copilărie. Pentru a-i conferi mai multă savoare o redactează în stilul colocvial al unui băiețuș de câțiva anișori care-și destăinuiește experiențele de joacă alături de un artist celebru, la fel de jucăuș ca și el: Pablo Picasso. Pentru a accentua această notă șagălnică a vârstei întrebărilor, caracterele de literă se schimbă de la un paragraf la altul sau chiar în mijlocul cuvintelor spre a evidenția anumite nume, anumite informații și evenimente la care a asistat ori pe care le-a produs chiar el. Alternanța de italice și verzale este specifică scrisului nesigur al școlărilor din clasele primare iar autorul a ținut să atragă atenția asupra faptului că, atât compunerea cât și caligrafia aparțin unui minor. Cartea este împănată cu ilustrații de tot felul: desene de copii, imagini de la ferma familiei, Farley Farm, din East Sussex, animalele domestice pe care le creșteau acolo, jucăriile micuțului Tony – unele meșterite chiar de marele plastician –, reproduceri după opere de Picasso dăruite familiei Penrose, atelierul plin de lucrări al artistului și el însuși în timpul procesului de creație sau alături de prieteni, precum și multe fotografii ale protagoniștilor – autorul, mic și zâmbitor, Picasso aruncând cu ochii săi de cărbune o privire penetrantă spre obiectiv, Lee Miller cu aparatul fotografic în mână dar purtând un nas fals, de clown, copilul și prietenul său matur mascați cu același nas borcănă, pe care se sprijină niște ochelari cu rame groase. Multe dintre aceste imagini, deși inițial erau alb-negru, au fost colorate în anumite zone – șoșonii de cauciuc și cățelul din prim plan sau pantofii și pălăria copilului care, aplecat în față, își ștețe capul printre picioare, trimițând spre exterior o uitătură șugubeață. Aceasta tot pentru a sublinia factorul ludic al ilustrației.

Ca orice copil bine crescut, autorul se prezintă, încă de la prima pagină, cu propoziția cea mai simplă și mai normală din lume: „My name is Tony.” Apoi intră direct în subiect: „Când eram un băiețuș, trăind într-o fermă din Sussex, în Anglia, am avut cel mai extraordinar prieten. Avea ochi negri, adânci, un surâs larg și mâini absolut uimitoare. Mâinile lui erau absolut uimitoare pentru că putea să facă picturi și desene și sculpturi și colaje și oale și farfurii și multe multe altele.” (p. 5). Repetiția, la care „memorialistul” apelează adesea, este tot o caracteristică a limbajului copilăriei.

Picasso a făcut, în 1950, o vizită familiei Penrose la fermă. Micul Tony explică faptul că artistul era din Spania dar trăia în Franța și, pentru a marca drumul parcurs până la ei acasă, autorul inserează o hartă a acestor țări, frumos colorate, pe care desenează traseul și

mijloacele de locomoție folosite (avion, automobil, vapor). Ajuns la ei la fermă, Picasso își exprimă dorința să vadă animalele, vacile și mai ales taurul – el fiind mare amator de lupte cu tauri. Dar taurul William era blând, nu agresiv ca cei spanioli. În seara respectivă, artistul, inspirat de cele văzute, a desenat niște tauri cu aripi pe care i-a dăruit gazdelor și care încă se află expuși, în ramă, la Farley Farm.

Deși Picasso nu vorbea englezește iar micul Tony nu știa franțuzește, cei doi se înțelegeau de minune și se jucau cu o voioșie proprie doar vârstelor mici, deși-i despărțeau multe decenii iar artistul i-ar fi putut fi bunic: îmbrăcat în haina sa aspră, de tweed, cu cravata la gât și bascul pe cap, se așeza pe jos, în patru labe, alături de copil, și imita luptele cu tauri. Se hârjoneau astfel mai toată dimineața, prin casă ori prin curte. În timpul unei astfel de zile de zbenguială, Tony, înfierbântat de joc, l-a mușcat pe maestru. Dar nici acesta nu s-a lăsat mai prejos și i-a întors această amabilitate, mușcându-l suficient de tare pentru ca micuțul să izbucnească în plâns. Peste ani, el nu-și mai amintea întâmplarea, dar mama sa a povestit-o, cu haz, la toată lumea precizând ca l-a auzit pe Picasso mormăind, în franceză: „Doamne! ăsta e primul englez pe care l-am mușcat vreodată!” Aceasta nu a umbrit cu nimic prietenia lor. Știind că și artistul are copii, atunci când tatăl său a plecat la Paris să-l întâlnească pe maestru, Tony i-a trimis lui Claude Picasso – ce era de aceeași vârstă cu el – un autobuz de jucărie specific britanic, roșu, cu etaj. Când Roland Penrose a revenit din călătorie i-a dat fiului cadoul pe care i-l destinase Claude: o femeie desenată de Picasso pe o bucată de lemn. Aceasta a devenit una dintre piesele importante ale jucăriei preferate a lui Tony, Arca lui Noe, cu animale cioplite din lemn.

Când i-au făcut, cu toții, o vizită lui Picasso, în Franța, Tony a fost în culmea fericirii că se putea juca cu copiii maestrului dar și cu sculpturile acestuia, în care mintea sa distingea, cu acurateță, jocul artistului: maimuța al cărei cap era făcut dintr-o mașinuță stricată, ce-i aparținuse lui Claude; fetița care sărea coarda era făcută din două coșuri de nuiele și sugarul în căruț, plămădit din mai multe cioburi de ceramică. Plasticianul era foarte clement cu copiii și-i lăsa să se joace printre operele sale ori chiar cu ele. Dar se supăra dacă vreun matur i le-ar fi atins măcar.

Micul Tony era șocat de dezordinea care domnea în casa și atelierul artistului și și-a întrebat mama dacă nu cumva acesta se mutase recent acolo și nu avusese timp să pună lucrurile la locul lor. A fost și mai uimit când i s-a răspuns că așa îi place lui să-și țină lucrurile. Mare iubitor de animale și de păsări, pictorul avea o câpriță, Esmeralda, care dormea într-o ladă în fața camerei sale și lăsa geamul deschis pentru ca porumbeii să-i intre și să zboare liberi prin cameră, lucru care îl fascina pe copil căci lui, la fermă, nu i se permitea să aducă animale în casă. Alt lucru încântător era că lui Picasso, plăcându-i deghizările, pe o masă avea totdeauna o mulțime de măști și de pălării din care-și îmbia oaspeții să se servească improvizând astfel un carnaval ad-hoc. Tony își schimba adesea înfățișarea și încerca să-și surprindă gazdă cu multiplele sale chipuri caraghioase.

Peste câțiva ani, când Roland Penrose merge din nou în Franța pentru a-l întâlni pe artistul despre care se pregătea să scrie o monografie – prima apărută în Anglia – și Picasso s-a interesat de prietenul său mai mic, a aflat că fusese trimis intern la o școală și este trist acolo. Spre a-i ogoi dorul de casă și singurătatea, îi trimite un desen cu un taur, un centaur și un flautist, pe care Tony l-a apreciat în mod deosebit pentru că i-a readus buna dispoziție. De atunci nu s-a despărțit de el și l-a reproduș în carte ca pe una dintre lucrările de mare valoare ce-i fusese trimisă cu dedicație.

După ce oferă câteva date concrete asupra operei artistului care, în lunga sa carieră, a realizat aproape 2000 de picturi, 7000 de desene și 1000 de sculpturi, autorul își încheie povestioara în același ton glumeț prin care încearcă să lege un dialog cu cititorii: „Astăzi [Picasso] este unul dintre cei mai faimoși artiști din lume... dar pentru mine el va fi totdeauna cel mai extraordinar prieten și sper că acum este și al vostru.”

*The Boy Who Bit Picasso* se constituie într-o monografie *in nuce*, atipică, zglobie, consacrată marelui plastician, o istorie a vieții cotidiene din mediul artistic văzută cu ochi de copil, un pretext glumeț de a prezenta un altfel de Picasso prin observațiile, aparent simple, dar atât de proaspete și de relevante, ale unui puști. Astfel, Tony Penrose păstrează în familie un primat, alături de acela al tatălui: el îl face cunoscut pe marele artist francez nu cu seriozitatea analitică a părintelui – care scrisese monografia *Picasso – His Life and Work* (London, 1958) – ci prin intermediul laturii afective prin care-l percepuse el la vârstă fragedă. Pe lângă informațiile anecdotice furnizate, valoarea cărții constă în felul în care a fost scrisă de un om matur care și-a păstrat inocența infantilă și s-a putut exprima exact ca un copil, fără emfază. Placheta lui Antony Penrose este o poveste duioasă pentru mici și mari, deopotrivă.

Adrian-Silvan Ionescu

SORANA GEORGESCU-GORJAN, *Așa grăit-a Brâncuși. Ainsi parlait Brancusi. Thus Spoke Brancusi*, Criterion Publishing, București, 2010, 259 p.

Dacă bibliografia brâncușiană sporește continuu, lucrările de interes științific sunt din păcate prea puțin numeroase. Domină diletantismul, dacă nu de-a dreptul impostura. Cartea Soranei Georgescu-Gorjan este o excepție fericită. Autoarea, fiica inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan (autorul proiectului tehnic al Coloanei fără sfârșit de la Târgu-Jiu, care a știut să răspundă așteptărilor lui Brâncuși în privința execuției lucrării), este filolog ca formație și s-a dedicat de ani buni punerii în valoare a documentelor din arhiva de familie și nu numai, devenind o foarte bună cunoscătoare a biografiei și operei lui Brâncuși.

Recenta sa carte este o întreprindere ambițioasă – aceea de a inventaria, cu acribie filologică, aforismele brâncușiene, atât de des citate, adeseori după ureche, în vasta literatură brâncușologică.

Aforismele brâncușiene, privite ca o cale de acces la operă, frecvent citate și comentate, au fost difuzate de elevii și apropiații sculptorului, dar și de numeroșii vizitatori ocazionali ai atelierului care au relatat experiența întâlnirii lor. Răspândite în diverse publicații încă din timpul vieții artistului, dar completate de cărți majore, surse de prim ordin, precum cea a lui Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, din 1987, New York, și cele îngrijite de Doina Lemny, *La dation Brancusi*, 2003, editată de Centrul Pompidou din Paris, și *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească* din 2004 (împreună cu Cristian Velescu), identificarea aforismelor, selecția lor, stabilirea formei autentice a primei mențiuni, precum și fidelitatea traducerilor sunt operațiuni care necesită discernământ și rigoare.

Întreprinderi similare au mai existat, cu meritele lor. Constantin Zărnescu a publicat în cinci ediții o antologie a aforismelor, extinzând excesiv materialul care putea face obiectul unui astfel de demers.

Nu o dată aforismele, a căror primă mențiune a fost în românește, au fost traduse în limbi străine cu diverse prilejuri, retraduse apoi în românește, autenticitatea lor devenind cu totul îndoielnică. Tocmai de aceea autoarea a simțit nevoia alcătuirii unui corpus credibil, verificat, al spuselor brâncușiene, care să le restituie în original și să înlăture alterările pe care le-au suferit.

Cartea Soranei Georgescu-Gorjan se distinge prin cercetare și cunoaștere exhaustivă a stufoasei bibliografii brâncușiene, prin scrupul științific, prin metoda riguros urmărită de restituire a aforismelor în forma lor originală, prin respectul față de surse și utilizarea lor avizată.

Lucrarea cuprinde treisprezece mari capitole tematice, și acestea uneori cu numeroase subdiviziuni, care pun în lumină diversitatea subiectelor asupra cărora Brâncuși s-a

pronunțat, dar mai ales facilitează pentru cercetător identificarea cugetărilor, locul și data primei lor publicări. Fiecare aforism este prezentat în trei limbi, începând cu cea în care a fost inițial publicată. O introducere succintă explică cu claritate principiile care au condus această cercetare. Bibliografia și un index al surselor fac din această carte un instrument de lucru indispensabil oricărui cercetător al operei brâncușiene.

Ioana Vlasiu

GABRIEL BADEA-PĂUN, *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic*, Ed. Noi Media Print, București, 2009, 212 p. + il.

Tânărul istoric de artă Gabriel Badea-Păun, unul dintre cei mai prolifici autori dedicați cercetării secolului al XIX-lea și familiei regale a României a semnat volumul *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic*, în care a adunat mai multe dintre studiile sale publicate, în limba franceză, în diverse periodice academice din țară și din străinătate. Pentru anterioarele sale lucrări – *Portraits de société* (2007) și *Le Style Second Empire* (2009) – a fost distins cu premiul Cercului Monthérlant al Academiei franceze de Belle-Arte (2008) și, respectiv, cu premiile Second Empire al Fundației Napoleon și Al. Tzigara-Samurcaș al Fundației Culturale „Magazin Istoric” (2010).

Autorul, un împătimit al documentului elocvent și al ilustrației bogate, valorifică un interesant și, de multe ori, inedit, material de arhivă. Ceva mai aridă decât anterioarele sale cărți unde făcea extinse analize plastice, aici Badea-Păun pune în circulație o bogată corespondență, acte oficiale, chitanțe și devize pentru opere de artă, multe executate pentru regalitate. O altă pasiune a sa, genealogia, se revelă aici din plin prin legăturile de familie și datele biografice ale multora dintre cei despre care vorbește în studiile sale (George Știrbey, Gheorghe Bibescu și descendenții săi) – ce-i drept, unele deja cunoscute, dar plasate în contextul istoriei artei și oferite unui alt public decât acela familiarizat cu asemenea informații. Deși utilă, însemnarea anilor de viață ori ai acelora de domnie pentru personajele la care se face referire – regi, aristocrați sau simpli civili – segmentează discursul și îngreunează textul prin nota excesiv de didactică. Mai potrivită ar fi fost o trimitere la subsol unde puteau fi oferite mult mai multe informații despre cel în cauză.

Volumul debutează cu studiul *Capela Bibescu-Brâncoveanu din cimitirul parizian Père Lachaise* unde descrie, în amănunt, acest edificiu funerar și soarta „beneficiarilor” săi. Autorul afirmă că decorul acestei capele i-ar fi fost sugerat arhitectului Antoine-Martin Garnaud de ornamentele sculptate ale bisericii episcopale de la Curtea de Argeș „cu care ar fi putut fi familiarizat studiind fotografiile monumentului argeșean realizate de Carol Popp de Szathmari, pictor de Curte al fostului domnitor, și care fuseseră expuse la Paris, în 1855” (!?) (p. 11). Această supoziție este exclusă pentru că, la Expoziția Universală din acel an, Szathmari nu expusese decât fotografii din timpul campaniei dunărene a conflictului ruso-otoman ce avea să capete proporții europene în peninsula din Marea Neagră care-i va da numele de Războiul Crimeii. Albumul consacrat Curții de Argeș avea să fie executat mult mai târziu, în 1867 și, într-adevăr, în acel an era prezentat la Paris, în cadrul unei alte Expoziții Universale. Pentru a-și susține afirmația, Badea-Păun trimite la volumul lui Ernest Lacan, redactor șef al revistei „La Lumière” și distins pionier al istoriei fotografiei, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (Paris, 1856, republicat, în 1986, într-o ediție anastatică). Dar, la paginile 153 și 160 specificate de el – și nici la următoarele –, nu există vreo referire la monumentul argeșean ci doar la imaginile luate de fotograf pe front, în jurul Silistrei. În treacăt fie spus, capitolul dedicat de Lacan lui Szathmari începe la pagina 155 iar la 153 este dezbătută tematica de gen abordată de



fotograful britanic Oscar Gustav Rejlander! Ar fi cazul ca autorul să fie mai rezervat în afirmațiile pe care nu le poate susține cu argumente irefutabile și mai atent când citează surse verificabile cu ușurință.

În al doilea material publicat în volum, *Prințul Gheorghe B. Știrbey, mecena și colecționar la lui Carpeaux*, investighează viața tumultuoasă a unui personaj din protipendadă. Fiu de domn pământean și regulamentar, ofițer de stat major în armata imperială franceză, logofăt al Dreptății și apoi ministru de Război în timpul mandatului părintesc, diplomat, dușman al domnitorului Unirii dar susținător devotat al principelui Carol I în timpul căruia a deținut portofoliul Externelor în guvernul Ion Ghica, Georges Știrbey se stabilește, pentru totdeauna, la Paris, în 1869, trăind în opulență în reședința sa din capitală sau în castelul Bécon de la Courbevoie unde își amenajase interioarele în așa fel încât să-i amintească de casele boierești din țara natală, cu un amestec de lux fanariot și utilități moderne, franțuzești. Eugen Lovinescu lasă o descriere foarte colorată a acelor interioare cu iz revolut în care era primit de protectorul său. Iubitor al artelor și colecționar pasionat, Știrbey contribuie la ameliorarea stării de sănătate a sculptorului Jean-Baptiste Carpeaux care, după ce suferise o intervenție chirurgicală, era deprimat și chinuit de gelozie pentru tânăra sa soție. Ospitalitatea prințului se pare că nu a fost total dezinteresată pentru că, în schimbul găzduirii și a îngrijirii, îi cumpără artistului toate desenele. Acesta din urmă, pentru a-și feri opera de intențiile – reale sau imaginare – ale soției de a intra în posesia lor, îi donează lui Știrbey atelierul cu tot ce se afla în el. De aici va izbucni un scandal bine alimentat de presă. Carpeaux moare în casa beizadelei iar certurile continuă chiar în jurul sicriului pe care și-l dispută soția și municipalitatea din Valenciennes, orașul unde se născuse artistul. Văduva îl dă în judecată pe Știrbey care pierde atelierul sculptorului și, pentru a nu mai rămâne nici o îndoială în privința bunelor sale intenții față de artistul defunct, donează desenele sale muzeelor franceze. De mirare că Badea-Păun, atât de sânguinos de obicei în depistarea bibliografiei, nu citează un articol important apărut în revista „Le Monde illustré” nr. 974/11 décembre 1875, *Les dessins de Carpeaux*, în care era publicată o scrisoare a prințului Știrbey către directorul revistei, Paul Dalloz, prin care-i trimitea acestuia ultimul carnet cu schițele artistului lucrate în convalescență, la Nisa.

O corespondență inedită dintre regina Elisabeta, Elena Bibescu și Emile Gallé revelă interesul suveranei României pentru rafinatele creații ale artistului decorator francez. Articolul este ilustrat cu câteva vase din fosta colecție regală, aflate acum în patrimoniul național. *Portretul la Salon – un gen între pictură și mondenitate* prezintă sintetic câteva dintre ideile ce le-am întâlnit dezvoltate în volumul premiat *Portraits de société* când l-am citit în vederea recenzării (vezi „Revista istorică”, tom XIX, nr. 5-6/septembrie-decembrie 2008, p. 595-600). Aici analizează, uneori în spirit anecdotic – apelând la cronicarii și caricaturişti epocii –, felul cum erau percepute acele cadre de publicul expozițiilor. Sunt enumerați toți importanții portretiști mondeni și ilustrele lor modele. Activitatea lui Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ în slujba Casei Regale, ce varia între portrete alegorice sau de aparat și sculptură, face obiectul următorului capitol.

Pasionat de portretul monden, Badea-Păun se ocupă, în continuare, de chipurile imortalizate de unul dintre importanții autori ai genului, Philip de Laszlo. Evreu din Budapesta, pe numele adevărat Fülöp-Elek Laub, și-l va schimba, în 1912, când este înnobilit de împăratul Franz Joseph I. Se căsătorise cu o irlandeză bogată și în 1900 se stabilise la Londra unde devine pictorul casei regale și al multor oficialități britanice. Dar, cu toate aceste schimbări din viața sa, el va continua să simtă și să se poarte ca un maghiar. De aceea, fiind un naționalist înfocat, artistul s-a lăsat foarte greu convins să primească o comandă din partea reginei Maria: „La început n-am vrut să accept, pentru că îi urăsc poporul și injustiția de la Trianon care a făcut nefericirea țării noastre.”, nota plasticianul în

jurnalul său (p. 110). Până la urmă se apucă de treabă și-i face mai multe portrete de mare rafinament. Stăpânind o tehnică ce-și trăgea seva din experiența școlilor naționale ale secolului al XVII-lea, de la Velasquez și Hals, Laszlo prindea cu repeziciune caracteristicile fizionomice și psihice ale modelului și executa lucrarea în timp record – unul dintre portretele suveranei a fost gata în trei zile. Regele Carol II își dorește și el să fie immortalizat de acest pictor celebru și-l invită la București. Dar și cu această ocazie, Laszlo temporizează, sub diverse pretexte, venirea pentru a escamota noua comandă. Insistențele fiind prea mari, trebuie să cedeze și acceptă solicitarea sosind în capitală în ianuarie 1936, ca invitat personal al regelui, unde stă trei săptămâni, timp în care locuiește – ca un adevărat prinț de sânge – la Palatul Cotroceni. Execută un nou portret reginei Maria care-l descrie drept un om simplu deși foarte snob, care, în ciuda faptului că vorbea oribil englezește, nu contenea să pâlăvrăgească în timp ce lucra (p. 114). Face atunci portrete întregii familii regale precum și trei ale Elenei Lupescu. La finalul studiului, ca anexă, Badea-Păun inserează un util catalog al acestor portrete furnizând o fișă completă a fiecăruia. Comentând, la nota 6 (p. 142), stilul historicist ce stăpânea portretistica de aparat a veacului al XIX-lea și a primului sfert al următorului, din enumerarea pictorilor ce și-au făcut un renume în materie, îi omite, în chip nedrept, pe americanul George Peter Alexander Healy și pe românii G.D. Mirea și Eustațiu Stoenescu, toți cu o bogată activitate și reputație europeană. Îi putem ierta autorului această scăpare prin faptul că, în capitolul al VII-lea, antamează un studiu monografic asupra unui artist român ce și-a desăvârșit opera în străinătate, Menelas Michel Simonidy. Prin aceasta, Badea-Păun statuează locul cuvenit acestui artist demult uitat în țara natală și-i urmărește evoluția și succesele carierei pariziene. În finalul studiului sunt enumerate expozițiile la care a luat parte artistul.

Ultimele două capitole țin mai mult de istoria pură decât de aceea a artelor, denotând faptul că autorul nu s-a desprins cu totul de studiile sale inițiale de la Facultatea de Istorie din București. Într-unul dintre materiale, folosind ca documentație corespondența lui Costin Petrescu, sunt aduse noi informații despre însemnele regalității și ceremoniile încoronării de la Alba Iulia, din 1922, în vreme ce în celălalt este dezbătut cultul dinastiei și formele sale de manifestare, instituite de Carol II.

Lucrarea se încheie cu o substanțială bibliografie.

Se constată oarecari neglijențe editoriale: traduceri defectuoase (lucrarea a fost tradusă din franceză de Laura Guțanu); greșeli de tipar, precum „pegolele” în loc de „pergolele” (p. 28); dezacorduri precum „Portretele sale **era** elegante, rafinate...” (p. 109); la nota 2, p. 181, nu este precizat anul de apariție al publicației „Dacia Trajană”; mai potrivită era folosirea titlului „Prințul de Wales” decât aceea de „Prințul Țării Galilor” preluat din franceză (p. 41, nota 58); prețul de cumpărare al unei lucrări de Simonidy ar fi fost necesar să apară tradus în română și nu scris în franceză „1500 francs” (p. 173, nota 41).

Bine ilustrată și frumos paginată, cartea lui Gabriel Badea-Păun, *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic* este o contribuție meritorie la cunoașterea unor monumente, a unor opere și a unor biografii de artiști ce s-au realizat în străinătate, mai ales în Franța.

Adrian-Silvan Ionescu

SORIN IFTIMI (coord.), *Mănăstirea Golia. 350 de ani de la sfințirea ctitoriei lui Vasile Lupu (Studii și documente)*, Editura Doxologia, Iași, 2010

Intervalul domniei lui Vasile Lupu s-a bucurat cu precădere de atenția studiilor culturologice, fascinate de anvergura celui „cu hire înaltă și împărătească, mai mult decât

domnească” care, „ținând locul și luând chipul preaortodocșilor și sfinților împărați”, pare să reînvie, în forme premoderne influențate nu doar de luxul oriental ci și de modele polone, proiectele de recuperare a Romei Noi.

În mod ironic, tocmai latura artistică a acestui interval, simptom privilegiat al ambițiilor aulice, nu a constituit un domeniu de cercetare predilect în istoriografia română de artă, iar monumentul care, spre deosebire de Trei Ierarhi, reflectă cel mai fidel inițiativele ctitoricești originare, ansamblul mănăstirii Golia, rămâne încă deschis cercetărilor aprofundate. Ca de obicei, ocaziile aniversare obligă la reevaluări critice ale stadiului problemei și la încercări, uneori marcate de un caracter *ad hoc*, de a acoperi, fie și fragmentar, lacunele constatate. Este și cazul prezentului volum de studii, ocazionat de resfințirea – într-un an aniversar – a bisericii Goliei, după o campanie de intervenții de urgență care au vizat consolidarea edificiului, prilej cu care au fost efectuate și o serie de foarte limitate cercetări arheologice, precum și controversate operațiuni asupra decorului parietal. Inițiativa salutară a colectivului de cercetători angrenat în această inițiativă editorială a fost aceea de a republica (integral sau în rezumat) contribuții mai vechi care tratau monumentul în speță, alături de studii redactate special pentru această culegere.

Prin însăși natura sa, ea are o vădită deschidere multidisciplinară, alăturând informații din domeniile istoriei, studiilor culturale, prosopografiei, istoriei artei, arheologiei și arhivisticii, datorate Voicăi-Maria Pușcașu, Mariei Magdalena Székely, Elenei Gherman, Auricăi Ichim, Luciei Ionescu, Annamariei Baci, arhimandritului Vitalie Danciu, lui Constantin Bobulescu, Petre Ș. Năsturel, Dumitru Năstase, Ștefan S. Gorovei, Sorin Iftimi, Arcadie M. Bodale, Dan Floareș, Florin Marinescu, Silviu Văcaru și lui Lucian Valeriu-Lefter.

Inevitabil, din perspectiva istoriei artei, multe dintre studiile de arhivă prezintă un interes strict documentar, relevant pentru etapele istorice traversate de ansamblul mănăstiresc până în prezent. Este cazul intervențiilor lui Florin Marinescu, *Mănăstirea Golia în arhiva Vatopedului. Egumenii, privilegiile, moșiile și metoacele*, a lui Arcadie M. Bodale, *Informații documentare din Arhivele Naționale referitoare la Mănăstirea Golia din Iași*, respectiv a lui Lucian-Valeriu Lefter, *Averile Mănăstirii Golia în pragul secularizării din 1863*. Un foarte interesant și amplu studiu înrudit este cel semnat de Sorin Iftimi și Aurelia Ichim, *Cronica unei restaurări care a durat jumătate de secol (1898–1948)*, care urmărește pas cu pas arcele intervențiilor Comisiunii Monumentelor Istorice la Golia, tergiversate datorită lipsei fondurilor sau defectuoasei lor gestionări, dar și unor hiatusuri provocate de contextul istoric sau economic (Marele Război, Criza din 1929–1933 etc.).

O altă zonă de interes documentar pentru medievști o reprezintă editarea mărturiilor epigrafice din monument și a unor pomelnice ale mănăstirii, primele prin publicarea extrasului referitor la ansamblul Golia din manuscrisul părintelui Constantin Bobulescu, *Inscripțiile bisericilor din orașul Iași*, păstrat la Biblioteca Academiei Române din București sub cota A 1580, iar cele din urmă prin studiul lui Sorin Iftimi, „Pomelnicele Mănăstirii Golia” (republicat cu adăugiri față de versiunea mai veche a textului), referitor la două pomelnice, din păcate târzii, dintre care al doilea, bilingv (greco-român), nu este dat decât în versiunea română, semnalându-se însă că cea greacă pare a conține informații mai complete. Precizările preliminare referitoare la familiile domnești și boierești identificate sunt de un real folos cercetărilor ulterioare. La fel de utile sunt și semnalările publicărilor de inscripții de la Golia, anterioare repertoriului părintelui Bobulescu, într-o scurtă prefață a corpusului, care este însoțit de reproduceri anastatice ale transcrierilor materialului epigrafic din manuscrisul autorului (inițiativă lăudabilă, deși trebuie spus că în unele cazuri calitatea acestor reproduceri lasă de dorit).

Venind mai aproape de specificul istoriei artei, trebuie subliniată consistența și relevanța contribuției arheoloagelor Voica-Maria Pușcașu și Elena Gherman privind

investigațiile asupra bisericii mănăstirii Golia prilejuite de intervențiile de consolidare a monumentului. Autoarele subliniază în repetate rânduri necesitatea unei campanii mai ample decât sondajele punctuale la care s-a limitat, din rațiuni pragmatice, investigația actuală, ale cărei rezultate au mai făcut parțial obiectul altor publicații. De reținut din rezultatele anunțate este faptul că prima biserică de zid, ctitorită de logofătul Ioan Golâie la o dată anterioară anului 1564, se mai păstra doar în stare de ruină în momentul intervenției lui Vasile Lupu, dusă la capăt de fiul său, Ștefăniță. Fundațiile acestui prim monument au fost surprinse sub cele ale actualului, putându-se deduce că se dezvoltă spre vest față de edificiul nou, absida altarului situându-se aproximativ în zona pronaosului bisericii de secol XVII. Materiale din vechiul lăcaș au fost intens refolosite în fundațiile noii clădiri, semnificative fiind, în mod cu totul surprinzător, nesiguranțe în trasarea acestora și inabilități în execuția lor, aspecte care probabil au cauze conjuncturale, având în vedere anvergura voievodală a ctitoriei.

În seria cercetărilor din arii intim corelate istoriei artei intră și studiile prosopografice semnate de Maria Magdalena Székely, *Ctitorii cei vechi ai Goliei*, și Sorin Ifțimi, *Doamna Ecaterina Cercheza și fiul ei, Ștefăniță Lupu*. Textul dintâi este închinat, cu erudiție și acribie, familiei lui Ioan și Ana Golâie, incluzându-i pe părinții și descendenții lor, ale căror portrete mai clare sau mai sumare se desprind din varii documente istorice. Cel de-al doilea studiu pune în lumină resorturile aulice ale celei de-a doua căsătorii a lui Vasile Lupu, prin etnia doamnei Ecaterina – o circaziană, reprezentantă așadar a unui tip de frumusețe orientală rezervat, la acea vreme, haremului sultanal; natura de „accesoriu aulic” a femeii pare a transpare oarecum în textul autorului. Urmărind într-o vastă arhivă istorică portretele doamnei și al fiului său, cel care definitivează noul edificiu al Goliei, Sorin Ifțimi propune și o seducătoare ipoteză, anume identificarea acestui nou lăcaș drept „mănăstire a Doamnei”, ridicată la inițiativa Ecaterinei în urma miraculoasei vindecări a bolnăviciosului fiu Ștefăniță. Dacă așa ar sta lucrurile, înseamnă că titlul volumului ar trebui totuși amendat: o sursă a ipotezei de mai sus este tocmai Paul de Alep, care precizează că mănăstirea Golia aparține Doamnei; același autor amintește însă și că pe 8 august 1653 patriarhul Macarie a slujit, la invitația noului voievod Gheorghe Ștefan, în „mănăstirea Doamnei”. Dacă noua Golie, recte „mănăstirea Doamnei” ar fi fost sfințită în 1660, când a fost desăvârșită de Ștefăniță Lupu, ce slujbă a putut oficia patriarhul Antiohiei într-un lăcaș neconsacrat încă?

Relevante pentru medievști sunt și considerațiile lui Dumitru Năstase privind presupusa manifestare la Golia a unui simbolism cu referințe imperiale generat de un cult cu modele bizantine practicat la adresa (și la comanda) voievodului Vasile Lupu. Cele două intervenții, *Coroana împărătească a lui Vasile Lupu* și *Din nou despre coroana lui Vasile Lupu*, sunt cunoscute mediului academic, fiind de fapt republicate în acest volum. Glisarea de la monument la document și înapoi, pe firul interpretării simbolice a unor elemente decorative sau heraldice, sub prezumpția de totală sinceritate și, mai ales, justă întemeiere a manifestărilor unui „cripto-imperiu” creștin tutelat de voievozii români îl conduce pe Dumitru Năstase la concluzia că proiectul de încoronare imperială a lui Vasile Lupu cu mitra patriarhului ecumenic Parthenios II, în 1645, ar fi fost unul real, și nu o falsă acuză adusă ierarhului. În atare lumină, biserica Trei Ierarhi este văzută drept catedrala ridicată pentru un plănuț scaun patriarhal (deși, poate, un „cripto-imperiu” ar avea, mai degrabă, o „cripto-Patriarhie” – pare că lasă să se înțeleagă chiar autorul, subliniind că Vasile Lupu, adresându-se țarului moscovit, a fost „nevoit” să își desemneze ctitoria drept catedrală mitropolitană). Rămâne de dovedit cum s-ar fi armonizat o asemenea ambiție a ctitorului cu atitudinea mai rezervată a Bisericii Moldovei, care, în vremea lui Ieremia Movilă, când autocefalia părea aproape dobândită, a preferat să se limiteze la înființarea episcopiei de Huși – fapt prin care alegerea mitropolitului devenea o afacere internă.

În fine, domeniul strict al istoriei artei este acoperit de câteva contribuții, din păcate de consistențe radical diferite, multe dintre ele fiind de fapt republicări. În ceea ce privește arhitectura, studiul (mai vechi) al lui Silviu Văcaru, *Contribuția lui Vasile Lupu la dezvoltarea arhitecturii moldovenești*, este o trecere în revistă, marcată de un interes mai degrabă istoric decât estetic, a edificiilor care pot fi atribuite patronajului voievodal. Evaluările stilistice sunt sporadice și, în mod ciudat, nu par a profita de bibliografia mai recentă (de pildă, Trei Ierarhii, edificiu căruia i se acordă o atenție sporită, nu este prezentat și prin prisma clasicei monografii a acad. Răzvan Theodorescu).

Un alt studiu de arhitectură, republicat și el, este cel al lui Dan Floareș, *Câteva observații referitoare la incinta fortificată a Mănăstirii Golia*. Expunând multiplele ipoteze referitoare la datarea și atribuirea ctitoricească a acesteia, autorul pune în lumină fragilitatea informațiilor și avansează interesanta propunere de a vedea în figura lui Ioan Vodă Armeanul („cel Cumplit”) pe inițiatorul acestui complex defensiv, fapt care ar inversa raportul cronologic dintre acesta și cele de la Moldovița și Dragomirna care ar deveni astfel din modele, copii.

Trei alte cercetări republicate vizează patrimoniul artistic mobil al Goliei. Primele două au ca puncte de pornire piese brodate, un orar și un epitrahil; Ștefan S. Gorovei, plecând de la orarul păstrat în colecția Putnei, donat de Ana Golâie bisericii familiei, trece în revistă tezaurul acestui lăcaș, răspândit prin diverse colecții din țară și străinătate. Petre Ș. Năsturel prezintă, din colecția Vatopedului (mănăstire căreia Golia îi era încă din 1606 sau chiar 1604 închinată), un epitrahil dăruit de o fiică a lui Vasile Lupu unui fost egumen grec al mănăstirii ieșene cu o ulterioară ascensiune clericală, făcând cu acest prilej și un portret sumar al donatoarei. În fine, Lucia Ionescu atribuie, prin conjecturi de ordin documentar, icoanele împărătești de la 1754 păstrate în iconostasul mai recent (1838), donat de mitropolitul Grigorie Irinupoleos zugravului grec Ioasaf de la Vatoped. Din păcate, spre deosebire de discuția atribuirii, care pare plauzibilă, comentariile iconografice ridică semne de întrebare; despre Ioan Botezătorul se afirmă că apare în ipostaza „fără aripi”, ca și când varianta „Înger al pustiei” ar reprezenta norma; despre Maica Domnului în scena Înălțării se spune că poartă un „maforism (sic, subl. autoarei) roșu-granață, simbolizând iubirea dumnezeiască”; despre îngerii care ridică slava lui Hristos spre cer aflăm că simbolizează Cuvântul și Duhul... Niciuna dintre aceste captivante interpretări nu este susținută cu referințe bibliografice.

Am lăsat intenționat la urmă aspectele cele mai problematice ale cărții. Înainte de toate, este vorba despre contribuția doamnei Annamaria Baci, a cărei reputație se leagă îndeosebi de caracterul extrem de controversat – în opinia specialiștilor – al intervențiilor pe care le-a operat asupra picturilor murale ale Goliei. Doamna Baci intervine în acest volum cu studiul *Pictura murală interioară de la biserica Înălțarea Domnului a Mănăstirii Golia din Iași, la anul 2010*, care ar trebui să fie un sumar raport al operațiunilor întreprinse și al informațiilor obținute. Ceea ce ni se oferă este însă mai degrabă o globală descriere a intervențiilor de urgență și – în limitele lizibilității unui ansamblu desfigurat de repictări și degradări – o lectură a programului iconografic (și aceasta atipică, de la vest spre est, ca într-un ghid pentru pelerini). Autoarea emite ipoteza că în pridvor, cafas și zona inferioară a pronaosului am avea de-a face cu fresce ale primei biserici, ctitoria soților Golâie – asta după ce, în același volum, cititorul află că părerea, ce e drept acreditată anterior, că noul edificiu l-ar fi înglobat parțial pe cel vechi a fost definitiv infirmată de investigațiile arheologice. Este ciudat că editorul și lectorul culegerii de studii au permis publicarea laolaltă a unor informații contradictorii, dar mai ciudat este faptul că un conservator al picturilor murale pare a nu fi comunicat deloc cu arheologii implicați într-un proiect comun.

Cât privește însă aspectele imputabile editorului și lectorului, trebuie subliniat, cu regret, faptul că nu au fost suficient uniformizate unele aspecte, mai ales onomastica primilor

ctitori. Întâlnim atât *Golâie*, *Golâi* cât și *Golia*, deși această ultimă formă a numelui logofătului, târzie, dintr-o fază „slavofobă” a filologiei române, este adecvată doar numelui monumentului (cu marca genitivului slavon, „mănăstirea lui *Golâie*”). O soartă asemănătoare o are și mitropolitul Grigorie *Irinopoleos* / *Irinopoleos*. Ctitorița apare cel mai adesea drept *Anna*, un mic răsfăț ortografic – oare chiar necesar? – calchiat după forma slavă a numelui. Alt aspect tulburător îl reprezintă erorile de frapă, relativ frecvente; Vasile Lupu înalță o biserică la Șerbești în 1837 (p. 34), „Phartenios II” (citește Parthenios II, p. 91), „șăVasile Lupu” (p. 112), „act șromânesct” (p. 121) etc. *Last but not least*, ar fi fost de un real folos alcătuirea unei bibliografii generale pentru întregul volum, un instrument de lucru atât de necesar oricui s-ar fi interesat, în viitor, de mănăstirea Golia.

Făcând însă bilanțul acestei apariții editoriale, este neîndoielnic meritul deosebit al majorității autorilor, al coordonatorului și al editorului, care readuc în atenția celor interesați un monument care încă își așteaptă cercetătorii, oferind în egală măsură unele deschideri spre cercetări ulterioare (de ordin istoric, epigrafic, arheologic etc.). Raportul (cantitativ dar, din păcate, și calitativ) dintre cercetările de istoria artei și celelalte atrage atenția asupra urgenței reactivării unui mai serios interes pentru studiile medievale și pre-moderne în domeniul disciplinei noastre.

Vlad Bedros

*Silvan. Portretistul. The Portrait Artist.* Introducere, cronologie și selecția lucrărilor de Adrian-Silvan Ionescu, Institutul Cultural Român, București, 2011, 190 p., ilustrat.

În prestigioasa serie de albume, editată de Institutul Cultural Român, a apărut recent volumul dedicat graficianului Silvan (Dumitru-Silvan Ionescu, 1909-1999), cunoscut în lumea artelor mai cu seamă prin numeroasele portrete ale contemporanilor săi, răspândite cu generozitate timp de decenii în presă.

Fără a fi absolvit o academie de artă, Silvan urmează în anii '30 ai secolului trecut, în paralel cu studiile sale de arhitectură de la Technische Hochschule din Berlin-Charlottenburg, și cursuri la Academia de Artă berlineză, unde se familiarizează cu desenul după antic, cu modelajul, crochiurile după model și culoarea. O vocație timpurie pentru desen și caricatură – Silvan publicase deja caricaturi în reviste umoristice din România – este desigur răspunzătoare de acest interes reînnoit. Desenul a devenit apoi pentru Silvan o pasiune acaparatoare, oferindu-i chiar și posibilitatea de a se întreține într-o perioadă (1956-1966) în care simplul fapt de a fi făcut studii în Occident putea fi o vină. Din 1964 devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici și participările sale la expozițiile anuale sau republicane de grafică sunt constante. Se succed și expozițiile personale, îi apar albume, ilustrează cărți, numeroase volume de literatură sunt însoțite de portretele sale.

Reprezentarea chipului uman a dominat preocupările de grafician ale lui Silvan. Ce trebuie să fie un portret, cât de „încărcat”, șarjat, poate fi, care este frontiera dintre caricatură și portretul expresiv, cum poate un portret să surprindă nu numai psihologia personajului, dar și, mult mai ambițios, nota definitorie a literaturii, muzicii, artei pe care cel portretizat o practica, cum să diferențiezi din punct de vedere al limbajului plastic un portret de altul și în funcție de ce – sunt întrebări pe care Silvan și le-a pus mereu și cărora le-a dat mereu alte răspunsuri ce țin de intuiția sa de artist.

În arta românească interbelică, atunci când Silvan și-a început activitatea de portretist, exista o tradiție bogată și puternică a portretului grafic șarjat, și amintesc aici doar câteva nume mari – Ressu, Steriadi, Iser, Pallady, de unde Silvan a putut să deprindă principii ale acestui tip



de reprezentare a figurii umane. Simplificarea, dar și amplificarea unor elemente, intuirea acelor accente definitorii pentru o anume fizionomie și o anume psihologie, în fine echilibrul, sinteza dintre aceste două operațiuni opuse în esența lor, dozajul lor inefabil formează etapele unui proces creator pe care orice grafician interesat de captarea unei individualități trebuie să le parcurgă. Silvan a dus mai departe această tradiție, cu pasiune și har.

Prin întâmplările vieții sale, Silvan s-a împrietenit încă din timpul studenției sale berlineze cu viitoare celebrități ale vieții culturale europene precum Herbert von Karajan sau cu actrița Brigitte Helm. A fost prieten cu filozoful Petre Țuțea, Iorga i-a solicitat un proiect pentru un teatru de vară la Vălenii-de-Munte, a restaurat casa de la Mărțișor a lui Arghezi, cel care i-a și sugerat, de altfel, să semneze Silvan, a fost apropiat de lumea teatrului și filmului, interpretând chiar câteva roluri. Nu au lipsit din cariera sa nici încercările literare. Modelele nu i-au lipsit lui Silvan. Scriitori ca Bacovia, Barbu, Arghezi, Rebreanu, Voiculescu, Preda au fost portretizați în serii întregi de variante, reveniri și reluări, ceea ce sugerează scrupulul verist care stă la baza unei viziuni sintetice. O întreagă epocă se poate reconstitui grație acestor portrete, surprinse cu acuitate, cu spirit de sinteză și cu virtuozitate incontestabile. Deși reproduce o infimă parte din opera grafică a lui Silvan, albumul readuce în prezent figuri marcante din cele mai diverse domenii ale culturii românești și nu numai.

Introducerea, semnată de fiul artistului, istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu, este un omagiu cald, sensibil, adus memoriei tatălui său, dar și o privire avizată asupra operei, care beneficiază de competența specialistului. Evocând amănunte biografice revelatorii, la care se adaugă detalii interesante privind modul de lucru al artistului, autorul conturează un portret viu al personajului și graficianului Silvan. O cronologie foarte bogată și amănunțită completează acest album de rafinată ținută grafică.

Ioana Vlasiu

ZAMFIRA PUNGĂ, CĂTĂLIN PUNGĂ, IRINA JUNCU, *Catalogul colecției de fotografie din patromoniul Muzeului de Istorie a Moldovei Iași. Ateliere și artiști fotografi*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2009, 180 p. + il.

Apariția unui asemenea catalog nu poate decât bucura pe orice iubitor al istoriei naționale și al fotografiei. Prima impresie la vederea elegantului volum, elaborat în condiții grafice de excepție, cartonat, cu supracopertă și coli de calc inserate între planșe, este de un nețărmurit entuziasm. Îți vine să exclami: „Iată o carte frumoasă!” Și chiar așa este. Dar ea rămâne... doar o carte frumoasă! Pentru că, prin concepție – sau, mai corect, prin lipsa de concepție – și prin marile erori din studiul introductiv, nu va fi niciodată un util instrument de lucru. Autorii nu oferă, așa cum se obișnuiește la asemenea lucrări, nici un indiciu serios asupra criteriilor care au stat la baza repertoriului fotografiilor, eschivându-se prin explicații neconcludente: „Diversitatea tematică a colecției, portrete individuale și de grup, peisaje sau fotografii reportaj, au făcut dificilă găsirea celui mai bun criteriu de organizare a unui catalog de colecție cu atât mai mult cu cât este cunoscut faptul că «fotografia este inclasabilă»...” (p. 5). Cercetând fișele de la finalul volumului se poate observa că această catalogare s-a făcut în ordine alfabetică. Dar această opțiune a autorilor trebuia precizată într-o notă plasată la începutul cărții sau, în cel mai rău caz, al catalogului. Această alegere, la minima rezistență, a inserării în ordine alfabetică este cea mai simplistă și revelă incapacitatea colectivului redacțional de a stabili alte metode, mai folositoare, de grupare a imaginilor în funcție de: autori locali, autori străini, fotografii originale, cărți poștale de serie mare, portrete (bărbați – civili și militari –, femei, copii, cupluri), scene de gen, tablouri vivante, fotografii documentare

(tematică etnografică, rurală și urbană), peisaje, imagini cu mesaj/cu cheie etc. De aceea, în planșe se vor întâlni, fără nici o ordine, cadre cu tiraj limitat – duzina oferită de studioul fotografic solicitantului – alături de cadre de serie foarte mare (portrete de domnitori și regi, de miniștri, militari iluștri sau cărturari) și de cărți poștale ilustrate, multiplicare prin procedee industriale și nu în laboratorul fotografic. Așa sunt portretul lui Gheorghe Asachi (p. 32, cat. nr. 31), al principesei Elena Cuza la senectute (p. 82, cat. nr. 140) – poză mult retușată –, al domnitorului Alexandru Iona I (p. 114, cat. nr. 211), al principesei Elisabeta de Wied (p. 31, cat. nr. 29) sau cărțile poștale cu familia regală a României, tipărite în tiraj popular (p. 26-30). Orice specialist în fotografie știe că, portretul unui particular oarecare era livrat doar în 12 exemplare, în vreme ce pentru capetele încoronate și oamenii politici ai momentului erau difuzate serii mari ce, uneori, după îndelungata folosire a clișeului de sticlă acoperit cu colodiu umed, copiile ieșeau spălăcite și detaliile neclare. Neexistând încă o legislație care să apere operele de artă, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea erau anumiți meșteri fotografi, fără operă și lipsiți de caracter, care fie reproduceau imaginile de pe piață, fie cumpărau clișeele originale, dar deja depășite moral, pe care le multiplicau și le vindeau în beneficiu propriu. De aici apariția de copii slabe calitativ, lipsite de valoare, care, chiar din perspectiva timpului și din prezența lor în colecțiile muzeale, nu pot fi apreciate la același nivel cu originalele de serie mică.

La fel, în repertoriu sunt incluși, de-a valma, fotografi străini, activi în orașele Europei, cu fotografi locali (chiar dacă și ei supuși străini dar stabiliți în ținuturile noastre), moldoveni cu munteni, ceea ce intrigă și încurcă.

Cel puțin se face precizarea că acest catalog nu este exhaustiv ci se ocupă doar de imaginile din perioada 1839-1916 – deși, în selecție, nu există nici un dagherotip sau calotip care să motiveze o dată atât de timpurie. Mai corect ar fi fost să fie dați anii 1859-1860 ca punct de începere a repertoriului căci, între reproduceri, nu există vreo fotografie mai veche.

Fișele fotografiilor sunt văduvite de informații esențiale: la „Material” este trecut, stereotip, „hârtie fotografică lipită pe carton” fără a se preciza ce fel de hârtie a fost folosită – cu sare, cu albumină, cu gelatină, carbon, platină (platinotipie) – detalii absolut esențiale pentru identificarea tehnicii folosite și pentru încadrarea în epocă a imaginii. Nici în privința periodizării, repertorierea nu strălucește: atunci când imaginile nu sunt datate de beneficiari sau de donatori, este notat, în chip invariabil „secolul al XIX-lea” fără alte indicii, cum ar fi, spre pildă, mijlocul sau finele veacului, deceniul al 6-lea, al 7-lea sau al 9-lea. Secolul al XIX-lea este destul de lung, iar dacă îl considerăm nu în limitele sale strict calendaristice, ci în acelea ale apariției și dezvoltării epocii moderne – adică varianta „secolului al XIX-lea lung” – atunci el debutează în 1789 și se încheie în 1914, la izbucnirea Războiului cel Mare, ceea ce înseamnă o perioadă foarte lungă! Este știut că, independent de încercările mai vechi de a surprinde și a fixa o imagine pe o suprafață fotosensibilă, procedeul care a avut succes în acest sens, dagherotipia, apare în anul 1839. Așa că, periodizarea propusă de colectivul de repertoriere este puțin cam prea largă și nerelevantă.

Nu este de mirare că se fac asemenea gafe în catalog de vreme ce acestea apar încă din studiul intorductiv. Oricine are noțiuni primare despre apariția fotografiei știe că aceasta a fost adusă la cunoștința Academiei de Științe a Franței pe 7 ianuarie 1839. Așa că anul 1837 pe care îl dau autorii drept reper al nașterii noi tehnici a artelor vizuale (p. 3) – fără a face minime precizări asupra cercetărilor de până atunci – este absolut greșit. În 1837 Joseph Nicéphore Niépce era mort deja de 4 ani (1833) iar experiențele sale fuseseră continuate de fiul său, Isidore, care-i recunoștea în acel an lui Louis Jacques Mandé Daguerre superioritatea metodei pe care o descoperise față de aceea, mult mai lentă și mai laborioasă, a tatălui său. Metoda lui William Henry Fox Talbot, – care folosea suportul de hârtie și nu de metal ca al dagherotipiei –, fusese experimentată și dăduse roade încă din 1835 dar autorul,

mulțumit de rezultate, o abandonase pentru a se dedica studiilor sale, mult mai pasionante, asupra limbilor clasice. Nu o reia spre perfecționare decât după ce află de anunțarea metodei lui Daguerre și și-o face cunoscută pe a sa la Royal Society pe 31 ianuarie 1839. Așa că anul 1841, propus de autori pentru apariția calotipiei (p. 3), este greșit – acela este anul când Talbot obținuse, pentru descoperirea sa, patente în Anglia și în Franța. Nu ne surprinde că sunt făcute asemenea grave erori deoarece autorii folosesc drept sursă a informațiilor lor o lucrare demult depășită, semnată de L. Zaitman, *Din istoria fotografiei*, apărută în revista „Fotografia” editată la Iași, în 1905. Acest titlu ar fi fost potrivit de citat într-un studiu istoriografic al genului dar nu ca bibliografie de bază pentru o cercetare contemporană în care se putea apela la lucrări semnate de istorici de primă mărime ai fotografiei precum Helmut Gernsheim – care este deja un clasic în materie (iar lucrarea sa *Fotografia artistică. Tendințe estetice 1839-1960*, a fost publicată la noi, în traducere, la Ed. Meridiane, încă din 1970) –, Beaumont Newhall, Michel Frizot, Quentin Bajac, John Hannavy, Janet E. Buerger, John Szarkowski, Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, Larry J. Schaaf. De altfel, la note sau bibliografie nu se întâlnește nici un titlu într-o limbă străină, ceea ce este cam ciudat. În schimb, sunt citate diverse site-uri de internet, fapt tolerabil pentru o lucrare studentescă de seminar, dar inacceptabil pentru o publicație muzeală cu pretenții academice, destinată perenității, unde se cer titluri serioase, ușor de găsit în biblioteci și nu efemere contribuții anonime, discutabile din punct de vedere al corectitudinii informației, neverificate de specialiști recunoscuți pentru contribuțiile lor.

Erorile se țin lanț. De cel puțin trei decenii s-a stabilit că Szathmari nu folosea *y* în semnătură și că această invenție i-a aparținut fiului său, Alexandru Satmary, care și-a simplificat conotarea numelui, făcându-l și pe G. Oprescu să o preia, în studiul *Pictorii din familia Sathmary*, apărut în „Analecta” 1/1943, și să o impună în istoria artei românești pentru următorii aproape 40 de ani autorilor neobișnuiți a-și face documentația la Arhive, unde s-ar fi putut edifica în privința acestei persistente incorectitudini prin studierea documentelor olografe rămase de la artist. Și totuși, autorii optează pentru această conotație greșită a numelui marelui pionier al fotografiei românești. Mai departe, ei afirmă: „Carol Popp de Szathmary, Swiatoniowski, Fanchette, Spirescu, Duschek, Fr. Mandy, M. Wandermann, primeau, în același timp, titlurile de «Pictor și fotograf al Curții Principelui Domnitor al Principatelor Unite Române», «Fotograf al Curții M.S. Regelui României», «Fotografia Curții Regale» sau «Fotograful Curtei J. Selle Domnitorului Carol I», care puteau echivala cu un titlu de noblete pentru maeștrii fotografi ai timpului.” (p. 13). Acești fotografi nu-l puteau primi „în același timp” iar simpla alăturare a celor patru variante ale titlului le putea oferi autorilor indiciul că ele reprezentau diverse faze ale statutului deținut de capul țării, de la principe domnitor supus puterii suzerane a Imperiului Otoman la monarh suveran și independent. Dacă ar fi cercetat arhivele, autorii ar fi aflat că Szathmari primește titlul de pictor și fotograf în anul 1863, Duschek primește titlul, simplu, de fotograf al Curții în 1867, Franz Mandy și Mihai Spirescu în 1880, Felix Swiatoniowski în 1883 iar ceilalți ceva mai târziu.

Este riscant a afirma că Ludwig Angerer „a intrat sub «aripa protectoare» a lui Carol Popp de Szathmary, de la care a învățat meseria de fotograf” (p. 14) Unde ar fi putut găsi autorii această informație fără acoperire? Nu furnizează, la note, nici un titlu spre a și-o susține așa că rămâne doar ca o supoziție, deși ei îi dau greutatea unei certitudini. Umilul „asistent militar de medicamente” – acesta era postul deținut de el în armata cesaro-crăiască de ocupație a Principatelor, ce coincidea celui mai mic rang în branșa medicinei militare – era deja un fotograf experimentat, la 25 august 1854, când immortaliza ceremonia primirii la București a lui Derviș Pașa, comisarul Porții. Nu ar fi putut fi atât de stăpân în practicare a procedurii colodiului umed dacă l-ar fi deprins doar cu câteva zile mai înainte de la

Szathmari. Și nici nu ar fi putut lucra, ca novice, cu un aparat de împrumut ci își adusesese cu el propria cameră atunci când sosise în capitala Valahiei, în avangarda trupelor imperiale austriece al căror efectiv complet avea să ajungă aici abia pe 6 septembrie. Aceste chestiuni sunt definitiv lămurite într-un studiu fundamental al lui Anton Holzer despre suita de imagini realizată de fotograf la noi – *În umbra Războiului Crimeii. Expediția fotografică a lui Ludwig Angerer la București (1854-1856)* – apărut, în traducere românească, după versiunea germană din „Fotogeschichte” (Jonas Verlag, 2004, Heft 93), în „Revista istorică” serie nouă, tom XVI, nr. 1-2/2005, p. 117-128 și apoi, în volumul coordonat de noi, *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere* (Ed. Istros, Brăila, 2006, p. 239-266). Nu este păstrată unitatea de conotație a numelui acestui fotograf care apărea și drept Angeree (p. 11), și drept I. Angerer (p. 13). La fel pentru Disderi, care apare când corect – dar fără accent (p. 13) – când drept Disdery (p. 4). Și nu este singurul caz, căci într-o parte, Mandy este scris corect, cu y final, iar în altă parte apare drept Mandi (p. 15, nota 42). Prenumele lui Deiner era Johann și nu John (p. 13), ce-i drept și-l abrevia „Joh.” când îl tipărea pe marginea cartoanelor de fotografii. Nu existau doi fotografi „Alfred și Brand” (p. 13), ci era vorba de unul singur, Alfred Brand. După trimiterea la o notă de subsol (p. 15) menită a aduce clarificări în privința operei lui Bernhard Brand dar care face, de fapt, referire la portretele familiei regale executate de Alfred Brand, reiese că autorii nu știu că existau doi artiști fotografi cu numele de Brand, primul, Bernhard, activ la Iași între 1865 și 1885 (asociat cu Josef Eder înainte de 1865), al doilea, Alfred, activ la Sinaia și Ploiești între 1880 și 1900, distins cu titlul de fotograf al Curții. Prenumele lui Reiser nu avea doar inițiala D. în componență – cum o dau autorii (p. 14) – ci și A., de la Andreas. Prenumele fotografului francez care a călătorit împreună cu romancierul Gustave Flaubert în Egipt și Țara Sfântă nu era Maxine Du Camp (p. 10) ci Maxime... Să considerăm aceasta o greșală de tipar! Dar de ce nu a fost corectată înainte de a fi dat volumului „bun de tipar”?!? La majoritatea numelor de fotografi francezi lipsesc accentele necesare, așa cum s-a menționat mai sus (Niépce, Disdéri), iar la cei germani tremele (Lowy în loc de Lövy). În schimb, sunt puse accente la cuvinte... românești: „Acestea sunt doar câteva nume ale unor **célèbri** artiști fotografi” (p. 18).

Se strecoară greșeli chiar și la ilustrații: la pagina 10 este dat portretul unei doamne – regăsită în catalog la nr. 241, drept Clemance Ghica – dar care, în legendă, apare drept... Leon Ghica (nr. inv. 9630)! Fișele imaginilor de la p. 130 (cat. nr. 248 și 249) sunt inversate: la 249 se află generalul Nicolae Golescu împreună cu Al. Lapedatu și Scarlat Rosetti și la 248 Scarlat Rosetti singur. Este uimitor cum, sub trăsăturile impunătoarei doamne în rochie de catifea neagră, cu crinolină, fotografiată de Nestor Heck și dată drept „personaj feminin din familia Mancaș” (cat. nr. 92, p. 158) nu a fost recunoscută Doamna Elena Cuza – cu atât mai mult cu cât acest exemplar face parte din colecția Muzeului „Al. I. Cuza” de la Ruginoasa, după cum specifică fișa. Este neîndoiește că imaginea nu fusese executată de Heck ci a fost preluată după un clișeu de Szathmari, care i-a făcut mai multe portrete oficiale doamnei Unirii. O variantă a acestuia a fost folosită de Theodor Aman, în 1863, pentru pictarea tabloului destinat Azilului Elena Doamna, a cărei fondatoare și patroană era principesa Cuza. O altă confuzie de persoană se întâlnește la p. 106, cat. nr. 194, unde în fața obiectivului lui Szathmari nu a pozat „un personaj feminin din Familia Catargi” – așa cum e precizat la catalog (p. 170), ci eleganta și bogata Ecaterina Ghica. Textul fișelor pentru portretele generalului dr. Carol Davila și al soției sale Ana (cat. nr. 277 și 278) se repetă (p. 180).

Toate acestea denotă neglijența în editare ceea ce, la o lucrare atât de elegantă, nu s-ar fi convenit a se întâmpla. Iar la doar 18 pagini de text sunt cam prea multe greșeli, de toate felurile!

După un lung pasaj dedicat operei variate și bogate a lui Gustave Le Gray este făcută o trimitere la subsol dar nu la un titlu care să arate sursa acestor bogate informații ci la numărul

de inventar deținut de o fotografie din colecția muzeului. Căutând în catalog acea imagine am găsit că o reprezintă pe Frosa Catargi (cat. nr. 250). Dar poza nu este luată de Le Gray – așa cum reiese din context (p. 16) – ci de succesorul acestuia de după 1859, Adolphe Alophe. Dacă autorii ar fi citit cu mai mare atenție textul de pe spatele cartonului ar fi observat aceasta. Acolo scrie foarte clar, deși cu abrevieri: „A-ne M-on G. Le Gray & C-ie, photographie de S.M. L'Empereur, Alophe Succ-r” (p. 176), adică „Ancienne Maison G. Le Gray & Compagnie, photographie de Sa Majesté L'Empereur, Alophe Successeur”. Portretul a fost făcut, ce-i drept, în atelierul lui Le Gray dar nu de Le Gray!

Szathmari este, într-adevăr, primul fotoreporter de front dar acest primat nu se concretizează în 1853 – cum arată autorii (p. 13), ci în 1854. În timpul Războiului de Independență, Franz Duschek nu ar fi putut immortaliza „explozii”, așa cum pretind semnatarii studiului introductiv (p. 14), pentru că tehnica era încă insuficient de înceată și nu puteau fi surprinse instantanee. Nu este de mirare că este făcută o asemenea greșeală de vreme ce autorii nu au nici măcar cunoștințe teoretice primare asupra tehnicii fotografice, lucru demonstrat de stâlcirea unor termeni de specialitate, precum „planotipie” (p. 15) în loc de „platinotipie”.

Este exagerat a se spune că „fotografia avea să substituie, încet dar sigur, pasiunea publicului pentru literatură” (p. 5). Unele aprecieri sunt de-a dreptul hilare, precum

„Portretul masculin inspiră inteligență, eleganță și forță, în timp ce fotografiile de grup sunt delicate și decorative” (p. 12).

Decât să se compromită cu un asemenea text șchiop care le revelă carențele în domeniul tehnicii și al operei pionierilor fotografiei naționale și universale, autorii mai bine s-ar fi limitat doar la selecția și fișarea imaginilor și la inserarea unei note privind felul cum au făcut această fișare, abținându-se de la redactarea unui studiu care nu aduce vreo contribuție în materie, este confuz și plin de erori grosiere.

Adrian-Silvan Ionescu

CRISTINA CONSTANTIN, *Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”*, Ed. Alpha MDN, București, 2010, 189 p. + il.

Un alt catalog de colecție muzeală este și acest volum bilingv (română/engleză) de care s-a ocupat Cristina Constantin. Titlul este atractiv dar... induce în eroare: cititorul s-ar putea aștepta să găsească fotografii semnate exclusiv de Angerer, Abdullah, Nadar, Disdéri, Pierson, Numa Blanc, Hahn, Haase, Graf, Bernoud, etc. adică de artiști cu studiouri celebre în Viena, Constantinopol, Paris, Dresda, Berlin sau Neapole. Dar situația este cu totul alta căci, alături de cei deja amintiți, se află inserați fotografi ce au activat în ținuturile românești – majoritatea străini, ce-i drept dar, printre ei și câțiva români. Incontestabil, valoarea operei unora dintre ei îi ridică, fără putință de tăgadă, la nivelul confrăților europeni. Dar, a-i eticheta, cu atâta mărinimie și în masă drept „europeni” este hazardat. Szathmari, Duschek, Heck, Glatz, Mandy și Spirescu au fost, într-adevăr, de talie continentală, iar posteritatea operei lor a beneficiat de aprecieri universale, dar este nedrept a fi incluși aici mănuitori neinspirati ai obiectivului, autori de imagini defectuos compuse și slabe din punct de vedere tehnic, precum Letzter, Medl, Piltz, Fuchs, Korn, Kozmata, Kneller, Cavallar, Czollak sau un mărunț copist ca Hermann Leon (care nu-și făcea scrupule din a prelua clișee sau a reproduce fotografiile altora pe care le vindea sub nume propriu) și alții de același nivel. Autoarea, în dorința de a supraevalua colecția muzeului – importantă, nimic de zis – a optat

pentru acest titlu ambiguu. Ar fi trebuit să mediteze mai mult la alegerea lui spre a nu produce confuzii în rândul publicului și a oferi o idee exactă asupra conținutului.

Chiar dacă autoarea și-a obținut titlul academic, nu era nevoie să-și adauge la nume calitatea de „dr.” (sau „Ph. D.” în versiunea englezească, plasat în mod total greșit înaintea numelui, după tipicul european, și nu după nume, cum se procedează în spațiul anglo-saxon). Aceasta se potrivea la o lucrare de medicină unde autorul ține să arate că și-a luat mult râvnitul și greu-acordatul doctorat, dar nu în mediul științelor istorice. Sau, ar fi fost acceptabil și chiar recomandabil să-și specifice gradul academic într-o revistă de vulgarizare, citită de un public larg, care nu o cunoaște, însă nu pe un volum destinat mai mult specialiștilor. În acest fel, Cristina Constantin dă dovadă de o excesivă și inexplicabilă fatuitate. Dacă ținea atât de mult la titlurile și activitatea sa, ar fi fost mai potrivit ca, pe o pagină finală ori pe coperta a IV-a, să insereze o succintă notă autobiografică în care să-și enumere meritele și realizările.

Textul introductiv, subțirel, de doar două pagini, conține generalități. Este imediat urmat de un dicționar al fotografiilor prezenți cu lucrări în patrimoniul muzeului ce urmărește traiectele pe care ne-am constituit noi lucrarea *Photographers in Romania 1840-1940. A Dictionary* („Muzeul Național” XX/2008, p. 49-106) – citată, de altfel, după cuviință. La acesta au mai fost adăugate note biografice pentru autorii străini de care noi nu ne ocupasem. Urmează o bibliografie selectivă compusă din 23 de titluri și ilustrația.

Dat fiind că motivele sunt aproape exclusiv militare, catalogarea s-a făcut în ordine alfabetică. Cam la fiecare imagine și, certamente, pentru fiecare autor, este reprodus și spatele cartonului pe care era lipită. Acest element este deosebit de important pentru informațiile ce le conține privind adresa maestrului fotograf, titlurile și medaliile obținute de acesta precum și pentru inscripțiile beneficiarului – toate fiind indicii de primă valoare în analizarea și plasarea în epocă a fotografiei. Prin decizia luată de a insera și cartoanele ce erau, ele însele, opere de artă grafică cu valoare de reclamă comercială, autoarea a contribuit în cel mai înalt grad la prezentarea completă a exponatelor ce arar părăsesc depozitul iar atunci văd, doar parțial, lumina simezei, căci este expusă doar fața.

Dicționarul se prezintă, pentru anumiți fotografi, incomplet, căci nu sunt trecute decât numele acestora și orașul în care au activat, fără precizarea perioadei sau minime informații biografice. Dacă pentru unii fotografi de peste hotare această situație este, să zicem, scuizabilă din cauza lipsei surselor primare de documentare – ca în cazul lui Kohn din Karlsbad, Strauss din Vilna, Sternitzky din Ems și Wiesbaden, Steffens și Wiegand, ambii din Berlin – nu același lucru se poate spune despre unii dintre cei care au avut ateliere la noi și despre care puteau fi făcute cercetări în arhive sau în alte colecții muzeale, așa cum sunt Karrocchetzi din Focșani, Smietanowicz din Roman, Vastag din Ploiești, Theodorovitz din București, Theodoru & Ichalski tot din București, Steiner sau frații König din Cernăuți. Prenumele lui Korn era Samuel și a fost activ, la București, la cumpăna dintre veacuri. Prenumele lui Brand din Iași era conotat Bernhard și nu Bernard (p. 9). Conotarea anumitor nume nu este făcută unitar: Fachiroff, Theodor și nu Theodor Fachiroff (p. 11). La numele lui Disdéri accentul este pus în mod greșit – è (p. 10). Autoarei i-au scăpat unele dezacorduri precum „(Luckhardt) în 1867 **și-a deschide** propriul atelier (...)” (p. 14). La nota 1 (p. 22) ar fi trebuit făcute mai multe precizări privind etapele comunicării procedeului lui Daguerre: data de 19 august 1839 pe care o dă autoarea reprezintă faza finală a acestora, când părintele fotografiei dă la lumină o broșură, ce a cunoscut după aceea 26 de ediții și a fost tradusă în șase limbi. Dar metodele sale a fost făcute cunoscute, încă din 7 ianuarie 1839, de academicianul François Arago într-o ședință a forului savant al Franței, revenind cu detalii, pe 3 iulie același an, în Camera Deputaților. La această campanie promoțională s-a angrenat și chimistul Gay-Lussac, făcând o prezentare a dagherotipului la Înalta Cameră a Pairilor.



Ilustrațiile sunt de bună calitate și dau întreaga măsură a rafinamentului tonalităților de sepia ale originalelor. Identificarea personajelor este, în general, corectă. Dar se strecoară și unele erori: într-una dintre fotografiile lui Szathmari, căpitanul de lăncieri nu este, cu certitudine, Pavel Cernovodeanu (p. 161) – o comparație cu portretul adevăratului Cernovodeanu, luat la Posdam, în atelierul lui Hermann Selle (p. 150) ar fi edificat-o pe autoare și s-ar fi evitat inadvertența. Civilul portretizat la Mayer & Pierson din Paris (p. 130) nu este un „civil” oarecare ci omul politic P.P. Carp. Neidentificatul colonel de artilerie, fotografiat la Graf, în Berlin (p. 94), nu este altul decât Gheorghe Manu, viitorul general, al cărui portret este inserat puțin mai înainte (p. 87).

Se strecoară mai multe incongruențe la analizarea vestimentației modelelor: „civilul cu pușcă” ce și-a făcut portretul la Duschek (p. 77) era un membru al Societății de Dare la Semn „București”, așa cum o arată pălăria ce o ține în mână și care poartă, în față, insigna organizației – dacă autoarea ar fi cercetat albumul de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, *Schützen-Gesellschaft Bucarest*, în care sunt reunite portretele tuturor amatorilor de tir care erau membri acolo, nu ar mai fi avut dubii și, mai mult, ar fi aflat că era vorba despre un personaj cunoscut al Capitalei, farmacistul Friedrich Bruss; dar așa, pentru ea, „civilul cu pușcă” rămâne, din păcate, un ins fără identitate... Analizând fizionomia modelului, coafura și barbișonul îngrijite precum și finețea cizmelor „Țăranului oltean” imortalizat de Diel din Craiova (p. 73) se poate, cu ușurință, concluziona că nu este vorba de un sătean, fie el și chiabur, ci de un domn din înalta societate ce a îmbrăcat straie populare pentru vreun bal costumat sau întrunire politică; când identifică, cam ambiguu, drept „costum balcanic” portul civilului fotografiat la Moraites, în Atena (p. 134), ar fi trebuit să fie mai la obiect și să precizeze că este vorba despre un costum tradițional grecesc; „ofițerul otoman” fotografiat la Abdullah Frères, în Constantinopol (p. 46), face, într-adevăr, parte din armata sultanului – care l-a și distins cu ordinul Medjidie ce-l are pe piept – dar este, cu siguranță, creștin pentru că, dacă ar fi fost musulman, ar fi pozat cu fesul pe cap, ca orice drept-credincios, nu cu el așezat pe masa de care își sprijină cotul; cel etichetat drept „sergent de artilerie” (p. 106) este, după cum o arată tresele de deasupra manșetei și treflele de pe umeri, locotenent – lucrând de ceva timp într-un muzeu militar, ar fi fost de așteptat ca autoarea să fie familiarizată cu gradele militare... Pe lângă însemnele evidente ale rangului, mai este un amănunt care ar fi putut oferi, fără greș, statutul și poziția modelului: un subofițer nu și-ar fi permis să poarte cizme fantezi, mult mai înalte decât cele reglementare, de foarte bună calitate, din piele fină, lucrate pe comandă, ce nu puteau proveni din stocurile oșirii.

Când, pe câte o întreagă pagină sunt concentrate, spre comparație, cartoanele fotografiilor folosite în diverse faze ale existenței studiourilor unor fotografi de marcă precum Szathmari (p. 166), Duschek (p. 88), Bethier (p. 54), Heck (p. 105), Mandy (p. 126) și Spirescu (p. 157), autoarea nu ar fi trebuit să se lase în voia tehnoredactorului care simțea, probabil, nevoia unei variații și a procedat la încadrarea, stereotipă, a acestor cartoane într-un oval, chiar dacă ele aveau o compunere pe dreptunghi. Astfel, unele detalii, de la extremități, dispar și cadrul pare înghesuit, meschin. Nu este admisibil să se intervină pe imaginile istorice modificându-le, la reproducere, forma sau tonalitatea inițială, doar de dragul unor licențe grafice sau îmbătați de multiplele posibilități oferite de *photoshop*.

Și la traducerea efectuată de o colegă a autoarei – Ana Carla Duță – se strecoară greșeli de topică și lexic. În loc de „Michale Bisenius arrived from Vienna and established at Iași.” (p. 27), corect ar fi fost „Michale Bisenius came from Vienna and settled in Jassy.” Iar exemplele ar putea continua dar ne limităm doar la acesta pentru a nu îngreuna lectura.

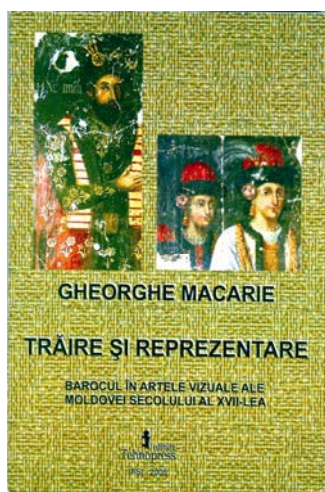
Din fișele catalogului lipsesc specificările privind tehnica și hârtia utilizată la executarea imaginilor. Căci nu toate sunt lucrate cu procedeul colodiului umed, iar după 1880 acesta ieșise din uz și se foloseau clișeele uscate, cu gelatină, mult mai eficiente și cu

sensibilitate sporită. Altfel, imaginea luată de Alfred Brand la Sinaia (p. 63), cu echipajul regal în mișcare, surprinzând picioarele ridicate ale cailor, nu ar fi fost posibilă.

Lucrarea se încheie cu un indice. Pentru a marca diferența dintre referirile din text și trimerile la ilustrație, ar fi fost necesar ca numărul paginilor cu imagini să fie tipărite cu caractere cursive, așa cum se procedează în asemenea cazuri în volumele ilustrate din străinătate.

Fără a putea fi considerat un indispensabil instrument de lucru – cum s-ar fi convenit a fi – volumul *Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”*, de Cristina Constantin, este o lucrare atractivă pentru cei interesați de iconografia istoriei militare și de istoria fotografiei în general.

Adrian-Silvan Ionescu



GHEORGHE MACARIE, *Trăire și reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea*, Editura Tehnopress, Iași, 2008, 302 p., ilustrații în text, alb-negru și color

Este destul de incomod să recenzezi o carte care a fost deja premiată de Academia Română și ne referim în acest sens la lucrarea lui Gheorghe Macarie, distinsă *ex aequo* în 2010 (pentru anul 2008) cu premiul „George Oprescu”. Și este cu atât mai dificil să te situezi pe o poziție critică, cu cât vorbim despre o carte recomandată de doi reputați istorici de artă, susținători și comentatori ai tezei existenței unui „baroc autohton”: acad. Răzvan Theodorescu, semnatarul „Cuvântului înainte”, și prof. Nicolae Sabău, autorul unei entuziaste prezentări în revista clujeană *Ars Transsilvaniae* (2010).

Gheorghe Macarie reiterează, în *Trăire și reprezentare*, capitolele cărții *Barocul. Artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu. Vol. I*, publicată la Editura Cronica din Iași, în 2005, adăugând capitolele „Simboluri și numere”, „Pictura”, „Grafica de carte” și „Între Orient și Occident – influențe estetice și interferențe spirituale”<sup>1</sup>. În cele ce urmează, fără a mai prezenta conținutul cărții, intrată deja în circuit public, vom expune un punct de vedere critic nu numai la adresa unora dintre ideile comentate de Gheorghe Macarie, dar și cu privire la calitatea redactării cărții premiate de Academie.

Atenția acordată, în deceniile al optulea și al nouălea ale secolului trecut, impactului pe care umanismul și barocul le-au avut asupra spiritualității românești din veacul al XVII-lea, manifestată îndeosebi în studiile lui Alexandru Dușu<sup>2</sup>, Dan Horia Mazilu<sup>3</sup>, Virgil Cândea<sup>4</sup>, Edgar Papu<sup>5</sup> și Răzvan Theodorescu<sup>6</sup>, a înregistrat o revigorare în primul deceniu al acestui

<sup>1</sup> Celelalte capitole, comune celor două lucrări publicate de Gheorghe Macarie în 2005 și 2008, sunt: „Preliminarii la baroc”, „Un posibil baroc românesc al artelor vizuale”, „Arhitectura”, „Sculptura decorativă în piatră”, „Orfevrăria” și „Broderia religioasă”.

<sup>2</sup> *Umaniștii români și cultura europeană*, București, 1974.

<sup>3</sup> *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976.

<sup>4</sup> *Răzuna dominantă*, Ed. Dacia, 1979.

<sup>5</sup> *Barocul ca tip de existență*, vol. I–II, București, 1977.

<sup>6</sup> *Goûts et attitudes baroques chez les Roumains au XVII-e siècle*, în *Baroque* (Montauban), 11, 1983; *Civilizația românilor între medieval și modern*, vol. I–II, București, 1987, etc.

secol, în articolele unor tineri cercetători<sup>7</sup>, dar și în studiile mai vârstnicului profesor de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Gheorghe Macarie. Acesta preia, în cartea pe care o recenzăm, tezele și comentariile acad. Răzvan Theodorescu, exprimate prin sintagma „baroc ortodox postbizantin”<sup>8</sup>. Este vorba despre *atitudini* de tip baroc identificate la nivel aulic, dar și la boieri și prelați din anturajul domnilor din Moldova și Țara Românească, principate care evoluaseră istoric în zona de influență a civilizației și culturii bizantine și care, în veacul al XVII-lea, treceau printr-o criză de identitate determinată de lipsa prelungită a unui centru de spiritualitate ortodoxă – ceea ce fusese cândva Bizanțul – asociată atracției spre valorile umanismului occidental, infiltrat progresiv dinspre Occident.

O abordare responsabilă a acestei teme se dorea a ține seama de realitatea istorică proprie celor două principate românești care nu traversaseră epocile și stilurile artistice premergătoare barocului, precum Renașterea și manierismul. În plus, în aceste principate, Biserica oficială creștin-ortodoxă nu fusese atinsă doctrinar de urmările Reformei și Contrareformei, ceea ce a făcut să lipsească motivația teologică pe care, în Occident, s-a construit structural curentul artistic numit „Baroc”. Din pricina acestei realități istorice, pledoaria distinsului istoric de artă Răzvan Theodorescu nuanța analiza monumentelor la care se referea în context, acordând atenția cuvenită proprietății termenilor folosiți: astfel, decorul turlei Dragomirnei era „un *semn* manierist distinctiv a cărui dezvoltare într-o autentică *expresie* barocă va izbucni... pe fațadele bisericii ieșene a mănăstirii Trei Ierarhi” (s.n.)<sup>9</sup>, iar biserica mănăstirii Golia reprezenta un „*semn* al împământenirii unei arhitecturi de *expresie* occidentală, *amintind* de barocul roman clasicizant...” (s.n.)<sup>10</sup>.

La Gheorghe Macarie, însă, întâlnim de la bun început etichetări de genul „Trei Ierarhii este o primă capodoperă integrală a barocului românesc” (p. 21) sau „Trei Ierarhi ca edificiu ecleziastic devine în posteritate un prototip al barocului «răsăritean»” (p. 55), care, de fapt, sunt dezmințite chiar de autor, în debutul capitolului „Arhitectura”, printr-o afirmație extrasă parcă din pledoaria adversarilor tezei pe care o susține: „Dincolo de excepțiile știute – bisericile mănăstirilor Golia (1660) și Cașin (1655) – nu putem vorbi de o arhitectură barocă în Moldova primei jumătăți a sec. XVII, fie ea și subsumată unui baroc sui-generis – răsăritean” (p. 41). Trecând totuși peste această contradicție, aflăm că la Trei Ierarhi caracterul baroc rezidă în preeminența decorului sculptat al fațadelor față de arhitectura propriu-zisă a construcției. Astfel, „... arhitectura bisericii este copleșită practic de decorul sculptat... Este un dezechilibru tipic barocului în care ornamentele își neglijează o funcție mai veche în raport cu arhitectura pe care o împodobește [sic!], manifestând un fel de independență față de aceasta” (p. 43). Este oare adevărată această afirmație? Poate că, la o cercetare de aproape, atenția să fie acaparată de excepționalul decor sculptat care acoperă în întregime fațadele bisericii, ornamentație care atrage prin și pentru ea însăși, dar, la o privire de ansamblu, de la distanță, a monumentului (*Fig. 1*), decorul fațadelor se estompează, iar elementele constructive se citesc cu claritate, evidențiindu-se tipologia tradițională moldovenească a planului și elevației, inclusiv contraforturile care confirmă influența goticului până la această dată târzie.

Capitolul care ne-a nedumerit cel mai mult în cartea lui Gheorghe Macarie a fost, însă, cel rezervat „Picturii”, un capitol mai anevoios de abordat, dovadă că el nu se regăsește în prima lucrare din 2005 dedicată de autor barocului moldovenesc. Acesta își construiește

---

<sup>7</sup> Daniel Pavăl, *Barocul românesc în prima jumătate a secolului XVII* și Bogdan Moșneagu, *Barocul postbizantin. Realități istorice și culturale*, publicate în *Xenopoliana*, X, 2002. Constantin Hostiuc, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici și ecouri*, București, 2010.

<sup>8</sup> *Civilizația românilor*, vol. I, p. 115.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 114.

demonstrația plecând de la cele câteva fragmente de frescă de la Trei Ierarhi, rămase în urma defectuoasei restaurări din secolul al XIX-lea, prea puține pentru a fi relevante în ansamblul pierdut, de la corespondența lui Vasile Lupu cu cancelaria țarului pentru trimiterea pictorilor care urmau să decoreze ctitoria sa din 1639, de la relatările cu caracter subiectiv ale călătorilor străini și de la pictura „reînnoită” de la Golia. Din păcate, Gheorghe Macarie pare să nu aibă cunoștință de icoanele și iconostasele pictate de zugravi galițieni, precum cel provenind probabil de la paraclisul Cetății Neamțului, azi în muzeul Mănăstirii Neamț, ori de tâmpla comandată de Gheorghe Ștefan pentru biserica din Rădeana, piese care, în opinia noastră, i-ar fi putut oferi argumente pentru susținerea tezei referitoare la pătrunderea, dacă nu a barocului, măcar a elementelor de limbaj artistic occidental – ținând preponderent de Renaștere – în pictura din Moldova<sup>11</sup>.



Fig. 1.

Revenind însă la demonstrația cu privire la prezența barocului în pictura din Moldova în secolul al XVII-lea, trebuie să observăm că pledoaria autorului se constituie pe seama unor considerații generale fără acoperire științifică și care generează o serie de premise false. Aflăm astfel că „frescele realizate de Isidor Pospeev și companiile săi de la Moscova la ctitoria ieșeană a voievodului Vasile Lupu corespund, pe planul picturii ruse, perioadei de înnoire a acestora sub directă sau indirectă înrăurire european-occidentală” (p. 133). Considerațiile aparțin lui Gheorghe Macarie și sunt inspirate, probabil, dintr-o publicație românească de popularizare<sup>12</sup>. Nici o referință din literatura rusă de specialitate nu este invocată. Insistând pe aceeași notă, autorul consideră că „... Isidor Pospeev apare drept cap într-o serie valorică a zugravilor frescelor ruse dar și în una a înnoitorilor acestora” (p. 133). De aici și până la alăturarea numelui lui Pospeev – în sensul asimilării elementelor de limbaj de sorginte occidentală – de numele lui Simon Ușakov, adevăratul reformator al picturii ruse,

<sup>11</sup> Autorul a ignorat informațiile oferite de cercetările noastre din cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din București, publicate în studiul *Influences occidentales dans la peinture roumaine d'icônes du XVII<sup>e</sup> siècle*, în *RRHA-BA*, tomes XXXIX–XL, 2002–2003, p. 33–67.

<sup>12</sup> Vasile Florea, *Pictura rusă*, București, 1973, lucrare menționată în n. 173, p. 132.

care și-a desfășurat activitatea în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, n-a mai fost decât un pas (p. 132). De fapt, Sidor Pospeev, proaspăt întors de la Iași, începea să picteze catedrala Adormirii Maicii Domnului din Kremlinul Moscovei, împreună cu Ivan Paisiein – ambii fiind activi încă din 1620 – având obligația să respecte nu numai iconografia picturilor anterioare, din anii 1513–1515, dar chiar structura compozițională a scenelor. Vera Briusova, care a cercetat pictura rusă din veacul al XVII-lea, arăta că pictura catedralei Adormirii era pătrunsă de spiritul Ortodoxiei, iar păstrarea tradiției trebuia să constituie o replică tacită la adresa învățăturilor eretice răspândite în Rusia aceluia timp<sup>13</sup>. Dimpotrivă, într-o frazeologie care amintește de literatura ideologizantă a anilor '50–'80 ai veacului trecut, Gheorghe Macarie perorează despre „laicizarea artei” sau despre „laicizarea picturii religioase” în Rusia (!) (p. 132), identificând un „evident proces de desacralizare a artei, în particular a frescei medievale” într-un demers în care „divinul face loc umanului” determinând „procesul unei implacabile laicizări” (p. 138). Și autorul încheie triumfalist, dar neconvincător: „... arta epocii lui V. Lupu [sic!] și-a intensificat la modul spectaculos procesul de desacralizare” (p. 139). Nu este oare prea mult pentru spiritualitatea ortodoxă din secolul al XVII-lea?

Din păcate, analiza fragmentului de frescă de la Trei Ierarhi, *Cavalcada magilor*, și comentariul descrierii *Judecării de apoi* aparținând călătorului turc Evlia Celebi nu depășesc stadiul unor eseuri literare. Cine este familiarizat cu modalitățile de expresie ale stilului baroc va fi uimit să afle că pictorii de la Trei Ierarhi cultivau „iluzionismul”, scena de gen și apelau la *trompe l'œil* (p. 138–139). De fapt, *Cavalcada magilor* depășește cu greu nivelul artistic atins de pictorul/pictorii care decoraseră în a doua jumătate a secolului al XVI-lea biserica Sfânta Paraschiva de la Roman, căci și acolo – în pridvor și pronaos, unde s-au păstrat frescele originare – întâlnim noul tip de integrare a personajelor în câmpul vizual, eșalonat spre fundal într-o „perspectivă” *sui-generis*. Este adevărat că pictorii școlii Stroganov începuseră să practice, încă de la sfârșitul veacului al XVI-lea, un model mai apropiat de „anvelopa” descoperită de artiștii Renașterii, iar pictorii ruteni, îndeosebi galițienii, asimilaseră, în aceeași perioadă, tehnica picturii renascentiste, folosind modele apusene prin intermediul gravurilor. Figurile apostolilor din iconostasul pictat de Malar Baraski (azi la Mănăstirea Neamț) sau perspectiva liniară redată empiric în prăznicarele din tâmpla de la Rădeana stau mărturie în acest sens<sup>14</sup>. Dar de aici și până la compararea tehnicii și stilului zugravilor de la Trei Ierarhi cu pictura barocă este un drum lung pe care îl vor parcurge abia pictorii români din secolul al XIX-lea. Interpretările și afirmațiile de acest gen, întâlnite în cartea lui Gheorghe Macarie, sunt mai curând exerciții literare fără relevanță pentru istoria artei.

Este de apreciat efortul lui Gheorghe Macarie de a contura un profil stilistic al artei din vremea lui Vasile Lupu, dar lucrarea sa nu aduce informații, comentarii și interpretări noi față de ideile și comentariile înaintașului său, acad. Răzvan Theodorescu. Redactarea este greoaie, nu rareori redundantă, sufocând lectura cu interminabile repetiții, în timp ce lungile descrieri de ornamente din capitolul „Sculptura decorativă în piatră...” încarcă irelevant textul și par extrase dintr-un curs de facultate. Bibliografia, etalată pe numeroase pagini, este săracă în titluri din literatura recentă de istoria artei, ignorând revistele românești de specialitate din ultimele două decenii (*Ars Transsilvaniae*, *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Beaux-arts*).

\* \* \*

<sup>13</sup> Вера Григорьевна Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Москва, "Искусство", 1984, p. 22.

<sup>14</sup> A se vedea ilustrația studiilor *Influences occidentales...* și *L'iconostase de Rădeana-Bacău*, în *RRHA-BA*, tome XLVII, 2010, p. 31–53.

Nu mai puțin supărătoare în cartea la care ne referim este redactarea. Întrucât nu putem să credem că un redactor a tratat cu atâta neglijență prezentarea textului, nu ne rămâne să înțelegem decât că acesta nu a existat.

Menționăm câteva dintre defectele cel mai des întâlnite în cartea *Trăire și reprezentare...*: prescurtări insolite, jenant de frecvente, precum „V. Lupu” (*passim*), „Al. Lăpușneanu”, „I. Movilă” (p. 152–153) sau prescurtarea datelor în manieră jurnalistică: „10.VII.1641”, „13.XI.1638”, „29.XII.1639” (p. 134), „dec. 3–6 ale sec. XVI” (p. 131); prezentarea eronată a unor nume: „Irimia Movilă” în loc de „Ieremia Movilă”, „Ioan Golia” (primul ctitor al mănăstirii Golia) în loc de „Ioan Golăi”, „I. Căpraru” în loc de „I. Caproșu” (n. 217, p. 153), profesorul Ioan Caproșu fiind unul dintre referenții cărții; cacofonii: „dacă cădelnița” (p. 167), „epoca care” (p. 185); barbarisme: „anturează” (*passim*), „anluminiriile” (p. 170); pleonasme: „emisari artistici veniți *prin via* Istanbul” (p. 106), „curte *imperială țaristă*” (p. 134), „compozițional asistăm la o compoziție...” (p. 152); confuzii de natură omonimică: „pe baza mixturii elementelor autohtone și a celor *halogene*” (p. 106) și altele. Neglijență de redactare este și neconcordanța raportării la imagine, în cazul operei lui Dosoftei *Viața și petrecerea svinților* (1682), ale cărei ilustrații, în opinia autorului, „nu depășesc stângăciile și impresia de «rusticizare» a imaginii”, figura 4 la care se face trimitere fiind, de fapt, o celebră gravură a lui Ilia din *Cazania* lui Varlaam.

Toate aceste neglijențe de redactare induc impresia că lucrarea profesorului Gheorghe Macarie este un curs de facultate stenografiat și nu un text elaborat în vederea publicării, ceea ce nemulțumește pe cititorul avizat și poate reprezenta un nedorit exemplu pentru studenții săi.

Marina Sabados



ARS TRANSSILVANIAE XIX, 2009

Ajunsă deja în pragul a două decenii de apariție, prestigioasa revistă de artă a Institutului de Arheologie și Istoria Artei al Academiei Române din Cluj-Napoca și-a obișnuit cititorii cu o deschidere mult mai largă decât ar lăsa titlul să se presupună. Deși arta din Transilvania este prioritatea revistei, atât arta europeană, cât și cea din celelalte provincii românești își află loc în paginile sale.

ÁGNES BÁLINT deschide seria articolelor cu câteva observații asupra Bisericii Negre (*Biserica Neagră din Brașov – noi propuneri privind cronologia și contextul construcției*). Ipotezele asupra primei construcții de aici, dar mai ales asupra contextului istoric și social care a determinat modificarea proiectului și deosebirile de stil și de proporții între cor și navă se dovedesc utile în vederea unei – încă așteptate – monografii complete a bisericii. Analizând morfologia fațadei vestice a bisericii Sf. Mihail din Cluj (*Arhitectura frontonului apusean al bisericii Sf. Mihail din Cluj*), MIHAELA-SANDA SALONTAI reconstituie câteva din etapele ei de construcție, determinate de modificarea tribunei vestice – poate destinată confreriei Sf. Caterina – și adăugarea unei scări de acces, care au dus la descentrarea portalului vestic. KLÁRA P. KOVÁCS analizează *Planimetria cetății bastionare de la Satu Mare în context european*, identificând pe bază de documente, pentru structura sa poligonală regulată, modele de fortificație din Țările de Jos și nu, așa cum s-a presupus, exemple italiene – un motiv de a invita „la prudență în asocierea, deseori mecanică, a manifestărilor Renașterii din Bazinul Carpatic cu prototipuri italiene”. Plecând de la o fotografie de arhivă și câteva fragmente litice, IONUȚ CODREA precizează unele detalii privind poarta, azi demolată, a castelului Magna Curia, cu dimensiunile, decorul și inscripția sa (*Poarta principală a castelului Magna Curia din Deva. Noi considerații*). ELENA-DANA PRIOTEASA (*The Holy Kings of Hungary in medieval Orthodox Churches of Transilvania*) reia un subiect mult îndrăgit al cercetărilor de iconografie: reprezentările sfinților regi maghiari – aici în contextul picturii din bisericile transilvănene considerate a fi fost ortodoxe în vremea în care au fost pictați cei trei sfinți. Articolul vizează în special posibilele motivații care ar justifica opțiunea ctitorilor: faptul că nu se cunosc desfășurări hagiografice, ci numai reprezentări de grup este un motiv în plus pentru autoare de a considera loialitatea cnezilor față de coroană și intenția de reprezentare a fi un argument decisiv pentru această iconografie. Succinta, dar strânsă analiză realizată de ADRIAN PAPAHAĞI asupra unui remarcabil manuscris cunoscut drept *Codex Burgundus* (Batthyaneum III.87), cu mijloace paleografice, de analiză a textului și mai ales iconografice, este în măsură să corecteze datarea și atribuirea lui: este vorba de un manuscris produs în atelierele pariziene din a doua jumătate a sec. XIV și nu de școală burgundă din sec. XV. Claritatea demonstrației este de altfel anunțată de o scurtă și astăzi atât de binevenită precizare a câtorva termeni folosiți – scrupul care e departe de a fi o prioritate a istoriografiei românești de artă (*Este așa-zisul Codex Burgundus un manuscris burgund?*). CIPRIAN FIREA reia discuția asupra retablului Sf. Martin (câtre 1520), păstrat azi în biserica

„din deal” de la Sighișoara (*Polipticul din Sighișoara – un retable dominican?*), reușind să identifice, în figura considerată până azi a sf. Dominic, pe sf. Egidius – fapt care subrezește ipoteza apartenenței piesei mediului dominican. Partea a doua a articolului este, după expresia autorului, „prospectivă, neavând sprijin pe o cercetare propriu-zisă, ci mai degrabă pe niște «impresii»”, îngăduind numeroase ipoteze, dar încă prea puține răspunsuri. ANCA-ELISABETA TATAY descrie *Les illustrations de l'Évangile de Sibiu de 1806*, căutând pentru figurile evangheliștilor, reprezentați în picioare, modele din Evangheliarele tipărite în Țara Românească – acestea nefiind adesea decât adaptări ale unor prototipuri ucrainene sau grecești (venețiene).

O a doua secțiune a revistei însumează articole dedicate memoriei neprețuite a omului și istoricului de artă Susana Móré Heitel. O cercetare întrepinsă alături de Susana Heitel la biserica din Densuș, ocazionată de lucrările de restaurare din 2003, i-a permis ECATERINEI CINCHEZA-BUCULEI confirmarea unor ipoteze (ca prezența chipului Pantocratorului pe bolta altarului etc.), identificarea de noi scene, dar și formularea de noi întrebări în legătură cu inscripțiile de danie și de meșter (*Din nou despre pictura bisericii Sf. Nicolae din Densuș*). Articolul asociază o bogată bibliografie a monumentului, alcătuită de Susana Heitel, inclusiv cu surse maghiare de secol XIX, prețioase pentru informațiile asupra unui ansamblu iconografic, astăzi în parte pierdut. CONSTANȚA COSTEA recenzează ciclurile Imnului Acatist din pictura moldovenească de secol XVI (*Sub semnul Miresei nenuntite: despre reprezentarea Imnului Acatist în Moldova secolului al XVI-lea*), cu referințele lor iconografice, de la surse bizantine de secol XIV până la exemple contemporane din Țara Românească, insistând mai ales asupra libertății „de mișcare a inițiatorilor de imagine” în selecția modelelor și alcătuirea ciclurilor. Reorganizarea Acatistului la biserica Arbore ar indica un rapel tăcut la iconografia durerii, la „o formă a isihasmului coborât în durerea umană” – cu trimitere la tragedia ctitorului și la finețea inventivității iconografice a episcopului Macarie al Romanului. MARINA SABADOS (*Vechi icoane rusești la Mănăstirea Putna*) focalizează analiza sa asupra unor icoane de la mănăstirea Putna: o serie de trei prăznicare, dintre care *Înălțarea*, păstrat relativ bine, i-a permis atribuirea lor unui atelier moscovit, în al treilea sfert al sec. XV – după datarea propusă de prof. Engalina Smirnova. O serie de opt apostoli, revenită din custodia MNAR, s-a dovedit de asemenea a fi de școală moscovită, tot din sec. XV, ceea ce permite ipoteza că ar fi făcut parte, împreună cu cele trei prăznicare, din comanda ștefaniană pentru tâmpla bisericii de la Putna. În schimb, tripticul *Deisis*, considerat prin tradiție a fi aparținut lui Ștefan cel Mare, este o piesă moscovită de la începutul sec. XVII, amintind maniera școlii Stroganov. *Sfinții militari de la Cozia*, pictați în 1704-1705, par a relua, în opinia IOANEI IANCOVESCU, modelul din pictura originală, de secol XIV. Proiectul realizării unui repertoriu al orgilor din România i-a oferit lui MARIUS PORUMB ocazia de a analiza *Prospectul – partea vizibilă a orgii*, de obicei bogat împodobit, cu sculpturi aurite și policromate, în forme ce țin de stilul baroc (orga bisericii evanghelice din Sibiu, 1672, una din cele mai vechi păstrate), rococo, neoclasic, neogotic sau secesion. Articolul urmărește și apariția primelor ateliere autohtone și activitatea lor.

Ioana Iancovescu

ARS TRANSSILVANIAE XX, 2010

Cei 20 de ani împliniți de revista clujeană au coincis cu o triplă aniversare: 90 de ani de învățământ universitar românesc de istoria artei la Universitatea clujeană, 60 de ani de cercetări științifice sub egida Academiei și 20 de ani de la înființarea Institutului. Numărul aniversar s-a dovedit a fi la înălțimea acestei sărbători.

Volumul debutează cu un amplu și riguros studiu al lui GRIGORE ARBORE (*Iisus între tâlhari. Despre Crucificarea de la Muzeul Brukenthal și cultura artistică a lui Antonello da Messina*) care decelează, în structura tabloului sibian, influențele flamande vizibile în această etapă de creație a maestrului italian, dar și ecourile noului limbaj artistic care în anii '60 ai sec. XV iradiau dinspre Padova, Veneția și Italia centrală – fapt care pune în evidență atât orizontul cultural al pictorului, cât și una din rădăcinile Renașterii italiene. „Testamentul artistic” al lui Nicolas Poussin, respectiv o epistolă din 1665 adresată unui colaborator, teoretician apropiat Academiei de Pictură și Sculptură din Paris, este reanalizat de DAN-EUGEN RAȚIU (*Un „testament” artistic: Nicolas Poussin, noi idei de „pictură” și de „pictor”*) într-un articol ce reia concluziile cap. VI din cartea sa *Peinture et théorie de l'art au XVIIe siècle: Nicolas Poussin et la doctrine classique* (Cluj-Napoca, 2008), propunând textului epistolei o nouă interpretare, în sensul distanțării de gândirea artistică a mediilor academice franceze și ca precizare a unei orientări ce va obseda pictura modernă: preeminența delectării în raport cu intenția moralizatoare, și valorizarea geniului și a inspirației ca principii creatoare. MIHAELA-SANDA SALONTAI propune o reconstituire grafică a fostului letner din biserica evanghelică din Sibiu, atestat în sec. XIV și documentat în două schițe de plan de secol XVIII și XIX, ca o tribună transversală pe arcade, care inițial ocupa jumătatea răsăriteană a transeptului și asemănător, probabil, celui din biserica evanghelică de la Sebeș. După Reformă el a fost demolat parțial (zona centrală), pentru ca la restaurarea bisericii din anii 1853-1855 să fie complet înlăturat (*Structuri medievale dispărute la biserici din mediul urban: letnerul bisericii evanghelice din Sibiu*). Actualul retablu de tip „pala” din tribuna sudică a bisericii evanghelice din Mediaș, databil către 1520-1525 și provenind de la biserica evanghelică din Nemșa, este identificat de CIPRIAN FIREA (*Retablul de la Richiș și modelele sale grafice*) cu vechiul altar al bisericii din Richiș, datorat, probabil, preotului Petrus Wol (Petrus de Richimo) și îndatorat, în unele detalii de pictură de pe predelă – recent descoperită în urma restaurării – și de pe coronament, gravurilor lui Lucas Cranach cel bătrân și Albrecht Dürer. MARINA SABADOS abordează un domeniu prea puțin cunoscut în raport cu spectaculozitatea pieselor: crucile moldovenești de secol XVI cu trei brațe – grupate de autoare în categoria crucilor de mână – a căror iconografie bogată și relativ omogenă evidențiază semnificația crucii și funcția liturgică a obiectelor (*Iconografia crucilor sculptate din Moldova în secolul al XVI-lea*). CONSTANTIN CIOBANU, reluând analiza neobișnuitei ordini de lectură a scenelor din Imnul Acatist de pe fațada sudică a bisericii Arbore (*Armoniile numerologice ale Acatistului de la Arbore*), avansează ipoteza ca, prin labirintul unor recombinații deliberate și absconse a scenelor, pe baza unor „cartoane” pregătitoare, pictorul să fi urmărit exaltarea valențelor teologice, dar și a unui „simbolism de natură calendaristic-cronologică”. Articolul lui GHEORGHE MACARIE, *Broderia religioasă din epoca lui Vasile Lupu (1634-1653)* reprezintă o simplă transpunere în limba franceză a capitolului închinat broderiei din cartea sa *Trăire și reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea* (Iași, 2008, p. 176-186), cu ilustrațiile aferente. Binecunoscutele piese de broderie, provenind, în majoritate, de la Trei Ierarhi, îi oferă autorului prilejul reluării tezei laicizării artei medievale în sec. XVII, abundant vehiculată începând din anii '50 ai secolului trecut („...au frisson sacré se substitueront surtout les résonances laïques...”, p. 110; „l'art est entré dans un évident procès de désacralisation...”, p. 111, etc.), teză care, în contextul actual, trebuie reevaluată. Autorul identifică apetența pentru ornament cu gustul baroc – amintind oarecum de clasificările călinesciene – în pofida structurii „clasice” a ornamentului și a faptului că ecourile stilului baroc occidental, la care sunt într-adevăr sensibili unii meșteri, se grefează pe o societate structural medievală.

Ioana Iancovescu

Întâmpinăm reapariția revistei *Arta* cu entuziasmul temperat al sentimentului intrării în normalitate, cu satisfacția legitimă pe care o oferă resuscitarea, după o sincopă de zece ani, a unei reviste de specialitate a cărei perenitate (1954-1993; 2000-2001) și-a avut temeiul în necesitatea și calitatea sa. *Arta* s-a constituit de-a lungul timpului într-un instrument de înregistrare și reflecție asupra fenomenelor artei în desfășurare, ulterior prețioasă sursă documentară, adesea unică, un teritoriu fecund al confruntărilor și disputelor la zi generate de dezideratul sincronizării cu istoria și teoria artei universale, un teren propice formării criticilor de artă români din ultima jumătate de veac. Formula veche a *Artei*, reancorată în contemporaneitate, duce mai departe crezul de „document, interfață, oglindă sau ecran în care arta românească să se obiectiveze și să se recunoască”, după cum îl anunță redactorul noii serii, Magda Cârneci. Primele două apariții ale trimestrialei publicații se remarcă prin excelența concepției și producției grafice, rod al ranforsării editurii Uniunii Artiștilor Plastici de către Igloo Media (editură prolifică, specializată în arhitectură, design, urbanism, patrimoniu), și printr-o soliditate care, sperăm, va pune *Arta* la adăpost de eventuale suspendări, altminteri obișnuite în realitatea socio-politică românească postdecembristă.

„Dosar-2010” (februarie 2011) deschide seria printr-o amplă sinteză a anului trecut (180 pagini), concentrând evenimentele semnificative din peisajul artelor vizuale românești. Bilanțul rezultat, chiar și cu lacunele presupuse sau inevitabile, este o întreprindere temerară, nu numai prin mobilizarea rapidă a breslei (ceea ce era de așteptat), dar și în condițiile, aparent facile, ale cercetării pe internet, ale zăppării epuizante în hățișul web. Întreaga plajă a manifestărilor artistice a fost abordată sistematic și cuprinzător, începând de la proiecte, expoziții, bienale, muzee, până la anchete de artă și noutăți editoriale, accentuându-se, în firescul globalizării, deschiderile către internațional. Pentru un instantaneu asupra principalilor actanți, artiști, critici și curatori, menționăm câteva nume din secțiunea „Dosare de artist”: Horia Bernea (Mihai Oroveanu), Zsolt Berszan (Adriana Oprea), Rudolf Bone (Lucia Popa), Mircea Cantor (Mihnea Mircan), Theodor Graur (Magda Cârneci), Anca Mureșan, Aurel Vlad (Ruxandra Demetrescu), Miklos Onucsan (Mădălina Brașoveanu), Christian Paraschiv (Magda Cârneci, Mihai Plămădeală), Dumitru Șerban (Alexandra Titu), Roman Tolici (Oana Tănase), Mihai Țopescu (Cătălin Davidescu), Mihai Zgondoiu (Dan Mircea Cipariu) și alții. În secțiunea „Muzee și centre de artă”, atenția ne-a fost captată de o bună prezentare a Galeriei de Artă Contemporană de la Sibiu, condusă de Liviana Dan și Anca Mihuleț, venind să completeze o nouă imagine a Muzeului Brukenthal, asupra căreia publicul bucureștean este mai puțin informat. Începând cu 2010, Galeria și-a propus să promoveze artiști din generația anilor '70 – '80: Mihai Olos, Theodor Hrib, Alexandru Antik, Mircea Stănescu, Josef Bartha. Evoluția generației, contextualizată până în era postcomunistă, este urmărită prin creațiile unor artiști ca Geta Brătescu, Constantin Flondor, Dan Mihălițianu, Josif Kiraly și alți participanți la proiectul internațional *Social Cooking Romania*. Numeroase proiecte, expoziții și acțiuni, cuprinse în „Dosar 2010”, se întâlnesc, crucial sau tangențial, într-o agora virtuală, desfășurându-și demersul artistic în careul urban, surmontat de cupola socio-cultural-politică. Expoziții de grup precum *Arte în București – Zilele Bucureștiului*, ediția I, „Orașul”, *The Knot* – Parcul Carol, București, *Free Art ne salvează de poluarea politică* – Prima Tabără de Street Art din România, Copșa Mică, *Border(less)* – artă video proiectată în stradă, Oradea, *Șomii Șatrei* – street art, Sibiu etc. relevă proliferarea conceptului de spațiu public în artele vizuale, devenite medium potent al ogîndirii, investigării, decriptării mecanismelor puterii în cultura urbană.

Evoluând vertiginos spre mainstream-ul artei contemporane, arta în spațiul public a fost, în mod firesc, subiectul de elecție pentru primul număr al revistei (iunie 2011). „Arta în spațiul public este conceptul-interfață între artele vizuale, comunitatea socială, urbanism și

relația cu puterea. (...) Ea reprezintă un fenomen antropologic, estetic și de societate extrem de simptomatic în lumea în care trăim”, afirmă Magda Cârneci în argumentarea temei alese. Secțiunea „Eseuri” cuprinde diverse analize ale conceptului și nuanțări ale teoriilor aferente, din care reținem poziția lui Bogdan Ghiu, care observă că „spațiul public este o capcană” și că „în discuțiile obsesive și tot mai deprimant-activiste despre artă, arhitectură, urbanism ... se reproiectează, în mod ocolit, discuțiile despre arta politică, despre caracterul politic al artei” (*Arta E spațiul public*, p. 70). Întorcându-ne la sfera sensului secular al monumentului public (comemorativ sau decorativ), sunt analizate două creații majore ale artei monumentale bucureștene după 1989, *Memorialul Holocaustului* de Peter Jacobi (texte de Magda Predescu și Peter Jacobi) și *Crucea Secolului* de Paul Neagu (texte de Coriolan Babeți și Matei Stîrcea-Crăciun), lucrări unanim apreciate, după cum reiese și din *Ancheta* revistei (p. 140), la care răspund treisprezece artiști, critici, profesori și specialiști din domeniul Public Art.

Relansarea *Artei*, după zece ani de scufundare, ridică la orizont golul sintezelor teoretice, al receptărilor critice și al studiilor așezate. Împlinirile din planul discursurilor despre artă, coapte în acest răstimp, prelungite și asupra primei decade a turbulentei arte românești după 1989, nu au întârziat să apară sub titlul rejuvenant *După douăzeci de ani*. Primul survol, aparținându-i Magdei Cârneci, trasează două linii de analiză a evoluției artelor: apariția noilor tehnologii și cea legată de transformarea instituțiilor și a lumii artistice. Articolul înregistrează pozitiv numeroasele evenimente, direcții și atitudini novatoare care despart arta actuală printr-un „abis” de arta dinainte de 1989, sfârșind într-un registru dubitativ asupra formelor de „artă de tip *life-style* consumistă și neo-pop, imitând toate modelele occidentale și libertină din toate punctele de vedere”. Al doilea survol îl execută „cei trei mușchetari”, Erwin Kessler, Adrian Guță și Liviana Dan, după cum ei înșiși se autointitulează, răspunzând unei „comenzi” private lansate de ArtSociety: „X20. O radiografie a artei românești după 1989”. Început anul trecut, proiectul inițiază o cercetare laborioasă bazată pe schimburile de opinii, polemicile și analizele comparate ale celor trei istorici de artă, critici și curatori cu profiluri diferite. X20 se vrea „o fotogramă de stare, o radiografie critică, un fel de oglindă în care marile trăsături ale artei noastre se pot reflecta” (Erwin Kessler). Volumul X20 va analiza creația artiștilor emergenți în perioada de elecție, evenimentele expoziționale marcante, structurile instituționale etc., va studia subiecte precum: „mainstream și arta alternativă, trecerea de la neobizantinism la neoortodoxism, depășirea complexului sincronist, chestiunea centrului și a periferiei, raportul dintre artă și lifestyle în contextul postdecembrist, condiția artistului, criticului, curatorului și a galeristului din România de azi”, după enumerarea lui Adrian Guță, într-un repertoriu rămas deschis.

Survolajul celor trei, plus unu, „mușchetari” asupra artei românești recente, ne livrează o primă panoramă coerentă, făcând dovada mânuirii, de mare calibru, nu a muschetelor, ci a lunetelor.

Virginia Barbu





**KARIN SCHULLER-PROCOPOVICI**

(1954–2011)

Un istoric de artă de excepție, un cercetător al începuturilor fotografiei și al operei unor mari artiști fotografi, organizator de expoziții de mare anvergură și autor de temeinice repertorii și cataloage, s-a stins nemeritat de timpuriu, pe 11 iulie 2011, deși mai avea atâtea de studiat și de scris.

Karin Schuller s-a născut în București pe 30 ianuarie 1954. Tatăl era șvab din Reșița. A învățat la Liceul German din Capitală clădindu-și o bună educație umanistă.

Este copleșitor de trist pentru un îndrumător să vadă cum învățăcelul său părăsește scena înainte de a-și fi jucat, în întregime, rolul. Este dureros să te desparți de un coleg de generație cu care plănuiai continuarea unei lungi colaborări. Karin Schuller mi-a fost și învățăcel și coleg: în 1973, când decisese să candideze la aceeași secție a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” la care eram și eu student – Istoria și teoria artei – am pregătit-o câteva luni înaintea admiterii și am avut satisfacția să fie primită cu o notă mare la proba scrisă de istoria artelor. Am fost colegi de facultate doar doi ani pentru că eu, în acea perioadă, mă aflam spre finele studiilor și îmi pregăteam diploma. Dar, nu mult după aceea, ne-am reîntâlnit la Oficiul pentru Patrimoniul Cultural Național al Municipiului București care a fost, pentru mulți dintre noi, o excelentă școală practică de profundă specializare în diferite domenii ale artelor plastice și decorative. A fost angajată, prin concurs, la Patrimoniul, spre sfârșitul anului 1977. Studioasă și harnică, s-a impus imediat ca o bună specialistă. Prietenoasă, săritoare, îndatoritoare, plină de umor și de fantezie, a fost îndrăgită de toți ceilalți colegi cu care a legat prietenii statornice. În 1982, a emigrat în Germania unde, curând a fost încadrată la Muzeul Ludwig unde a primit o sarcină cu care era deja familiarizată: catalogarea sculpturii de for public din Köln. Rezultatul a fost o impozantă lucrare, *Skulptur in Köln. Bildwerke des 20. Jahrhunderts im Stadtbild*, apărută în 1988. Achitându-se exemplar de această lucrare, a fost trecută, în 1990, la o nouă secție a aceluși muzeu, Agfa Foto-Historama, unde a debutat într-o activitate de pionierat: organizarea colecțiilor, a expozițiilor temporare și redactarea de cataloage de fotografie.

Pentru noi, cei rămași în lagărul socialist, vremurile erau grele iar contactele cu străinătatea reduse până la totală întrerupere. O circulară de ordin intern interzisese tuturor celor care lucrau în cultură – mai ales celor angajați în muzee și biblioteci – să aibă legături cu „străinii” și să viziteze cele câteva instituții de cultură străină, anume Bibliotecile Americană, Franceză, Italiană și Institutul Goethe din București. Nici corespondență cu prietenii din străinătate nu mai aveam voie să purtăm. Totuși, în noua sa calitate de

muzeograf german, Karin Schuller – măritată, între timp, cu Radu Procopovici, reputat critic de artă – a întreținut relațiile cu țara natală și cu instituția din care plecase, Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București, căruia îi era afiliat Oficiul Patrimoniului. În 1988, când se pregătea aniversarea a 150 de ani de la descoperirea fotografiei și era plănuită organizarea unei mari expoziții având drept subiect răspândirea acestei noi arte în spațiul german, Karin a adresat o scrisoare oficială conducerii Muzeului Municipal solicitând informații despre imaginile aparținând lui Szathmari aflate în patrimoniul instituției și despre celelalte colecții din Capitală în care s-ar fi putut găsi lucrări executate de el. Directorul din vremea aceea, dr. Panait I. Panait, cunoscându-mi interesul pentru fotografie, m-a chemat în biroul său și mi-a arătat acea scrisoare, dându-mi dispoziții ferme să furnizez, tot oficial, informațiile necesare. Este lesne de înțeles ce dificultăți am întâmpinat spre a redacta, în termeni reci, oficiali, acea epistolă către o bună prietenă. Peste câteva luni, Karin Schuller-Procopovici a venit la București pentru a întreprinde o documentare la fața locului asupra creației lui Szathmari și, cu acea ocazie, ne-am reîntâlnit. Atunci mi-a mărturisit ce haz făcuse la citirea aceluia răspuns „oficial” unde, printre rânduri, decelase umorul și șăgălnicia ce ne erau atât de caracteristice pe vremea când eram colegi de birou.

În urma acelei documentări, Karin Schuller-Procopovici a elaborat un studiu fundamental despre opera pionierului fotografiei românești ce a fost publicat în catalogul expoziției *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860* (Edition Braus, Köln und Heidelberg, 1989). Contribuția sa a fost definitorie pentru a impune numele artistului bucureștean în istoria fotografiei europene a acelor ani. Prin articolul intitulat *Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rumänienalbum des Carol Szathmari*, ea a făcut mai mult decât toți istoricii noștri care, până în 1989, se străduiseră să demonstreze, cu documente și argumente irecuzabile, primatul lui Szathmari în domeniul reportajului de război și al fotografiei etnografice. Pe lângă o excelentă ilustrație, autoarea a pus în circulație și bibliografia de specialitate românească în care se evidențiau numele lui George Oprescu, ilustrul istoric de artă ce consacraseră un amplu studiu monografic artiștilor Szathmari, tatăl și fiul, și Constantin Săvulescu, sânguinciosul istoric al fotografiei naționale care, timp de peste 30 de ani făcuse mari eforturi de a fi recunoscută și acceptată, în străinătate, activitatea de pionierat a maestrului. Pentru expoziția concepută de Bodo von Dewitz și deschisă mai întâi la Köln (iunie-iulie 1989), apoi itinerată la München (septembrie-octombrie 1989) și la Hamburg (ianuarie-martie 1990), Karin a contribuit la împrumutarea imaginilor de la diverse instituții de cultură, muzee și biblioteci, apoi la catalogarea acestora și la redactarea unor scurte biografii ale artiștilor fotografi prezenți pe simeze.

Colaborarea cu dr. Bodo von Dewitz, director la Agfa Foto-Historama, era abia la început. Au continuat multe alte expoziții și cataloage elaborate împreună, devenind un adevărat tandem în lumea istoricilor fotografiei. Bodo întreținea relațiile cu alte muzee și propunea subiectul, elabora tematica, alegea imaginile și se ocupa de panotarea expoziției. Karin, ca admirabilă documentaristă, se ocupa de munca, suficient de ingrată prin migala necesară depistării surselor și autorilor, a materialelor de arhivă și a bibliografiei aferente subiectului. Fiecare dintre expozițiile pregătite de cei doi se transformau în evenimente de referință pentru lumea fotografilor și a iubitorilor de fotografie. Iar cataloagele, publicate de fiecare dată în condiții grafice de excepție, deveneau instrumente de lucru definitive, imposibil de completat sau depășit de alți autori. Acestea sunt piese „grele” pentru orice bibliotecă de specialitate, atât la figurat cât și la propriu, conținând între 250 și 600 pagini și cântărind între 2,5 și 3 kg.

În 1992, organizează expoziția *Hugo Erfurth 1874-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne* în al cărei catalog, pe care l-a coordonat – apărut la Editura Wienand din Köln –, Karin a semnat o cronologie a vieții și operei artistului, *Dokumentation zu Leben und*

*Werk* (p. 489-510) și a publicat, fără semnătură, catalogul rezonat al creației acestuia (p. 511-541) și inventarul imaginilor aflate în colecția Agfa Foto-Historama (p. 542-551). Astfel a fost restituită opera unuia dintre marii portrețiști ai secolului XX.

Un an mai târziu este implicată în proiectul unei expoziții organizată de muzeul ei la o altă importantă instituție muzeală locală, Muzeul Romano-German (Römisch-Germanischen Museum Köln) și dedicată operei unui fotograf ce se consacrase surprinderii pe peliculă a monumentelor istorice, Walter Hege. De la templul lui Zeus din Olympia la Erechteion și de la domurile din Bamberg și Naumburg la reședința episcopală din Würzburg, ajungând până la distrugerile bombardamentelor americane asupra Weimarului, Hege imortalizase aceste vestigii ale trecutului confruntate cu barbaria contemporaneității. În catalogul *Dom. Tempel. Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege* (Wienand Verlag, Köln, 1993) Karin repertoriază fotografiile autorului aflate în colecțiile Agfa (p. 278-289). La același muzeu romano-german, în 1994, participă la organizarea expoziției *Italien. Sehen und sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)* și la redactarea catalogului cu același titlu, apărut la Editura Braus. O altă contribuție însemnată la cunoașterea fotografiei de călătorie este prezentarea integrală, în 1997, a suitei de imagini din Egipt și Țara Sfântă ale lui Maxime Du Camp. În catalogul *Die Reise zum Nil (1849-1850). Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, editat cu acea ocazie la Editura Steidl, Karin reconstituie, cu minuție, în studiul său intitulat *Im Wechsel von Landschaft und Ruinen*, traseul parcurs de calotipist în compania romancierului și deteriorarea, în așa măsură, a relațiilor dintre cei doi, încât fotograful nu consideră necesar să-și pozeze tovarășul decât de două ori și atunci de la mare distanță și foarte neclar.

Muzeul Ludwig nu organiza doar expoziții cu piese din patrimoniul propriu ci prezenta și importante colecții particulare. Așa este cazul colecției Robert Lebeck la a cărei organizare a fost invitată să participe o echipă internațională de cercetători și istorici ai fotografiei. Manifestarea a fost însoțită și de un amplu catalog de 485 pagini, *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert* (Verlag der Kunst, Köln, 1996) al cărei redactor a fost Karin, împreună cu Roland Scotti. În el îi apar două studii dedicate fotografiei francezești: *Die Phantasien mit der Kamera notieren. Victor Hugo Portraits und Inszenierungen* (p. 77-93) și *L'Empire, le bourgeois, l'artiste...Die Photographie im Zweiten Kaiserreich 1852-1870* (p. 121-131).

O altă colecție particulară prezentată public, în 1998, la Agfa Foto-Historama este aceea a familiei de Wied, rudele reginei Elisabeta a României. Pentru a se documenta în vederea elaborării studiului pe care urma să-l scrie, Karin întreprinde o călătorie la București, împreună cu soțul. Vremurile se schimbaseră și ne-am putut întâlni fără teama de a fi urmăriți ori de a trebui să dăm declarații în legătură cu „străinii” pe care-i văzusem. Am mers împreună la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei unde am cercetat și comentat imaginile de Szathmari, Duschek, Mandy, Brand sau Mayer & Gerstl în care apărea familia princiară/regală a României. Apoi am stat îndelung de vorbă, pe o bancă, la umbră, în parcul Academiei. Ca urmare a acestei documentări, Karin a contribuit cu studiul *Carmen Sylva – Muse, Künstlerin und Mäzenin. Königin Elisabeth von Rumänien, geb. Prinzessin zu Wied (1843-1916)* (p. 161-173) în catalogul *Schatzhäuser der Photographie. Die Sammlung des Fürsten zu Wied* (Steidl Verlag, Göttingen, 1998).

Dar nu toate colaborările au fost la fel de recompensante și satisfăcătoare: când, în 2002, a depus mari eforturi pentru prezentarea colecției lui Werner Nekes de lanterne magice, diapozitive și aparate de animație primitivă, colecționarul și-a însușit, fără scrupule, materialul pregătit de Karin. Așa că, în catalogul *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten* (Steidl Verlag, Göttingen, 2002), Karin nu apare decât ca

redactor al glosarului, deși contribuția sa era mult mai substanțială. Acest fapt a jignit-o și îndurerat-o profund.

O altă expoziție de largă respirație dedicată unor pionieri scoțieni ai fotografiei artistice pentru care Karin a fost coorganizatoare, împreună cu Bodo von Dewitz, a beneficiat de un elegant catalog – *David Octavius Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert* (Steidl Verlag, Göttingen, 2000) – la care au contribuit personalități internaționale de prestigiu în domeniul calotipiei sau a operei celor doi, precum Sara Stevenson și Larry J. Schaaf. Catalogul a fost integral redactat de Karin.

Pentru fotografia de presă – subiect deosebit de interesant și variat prin traiectele pe care poate fi urmărit – Bodo von Dewitz a editat, împreună cu Robert Lebeck, un volum bilingv (germană și engleză), *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage/A History of Photojournalism, 1839-1973* (Steidl Verlag, Göttingen, 2001); pentru această lucrare, Karin a fost redactor, a încheiat biografiile fotoreporterilor (p. 296-315) și bibliografia.

Ultima contribuție a lui Karin a fost în recentul volum, editat tot de Bodo, *La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts/ The Staging of Artists as Bohemians in 19th and 20th Century Photography* (Steidl Verlag, Göttingen, 2010). Studiul său se intitulează „*Cherchez la femme!*” *Die Pariser Bohème und die Frauen* (p. 67-71). Ca totdeauna în cazul unor lucrări de anvergură, ea și-a adus aportul la catalogarea imaginilor.

Când, în 2002, a XX-a ediție a conferinței ORACLE a curatorilor, directorilor de muzee și galerii fotografice și a istoricilor acestei arte s-a desfășurat, pentru prima dată, în Europa, la Köln și Bad Honnef – ea fiind, la origini, o manifestare inițiată și organizată de americani pe pământ american –, Karin a fost secretara generală a manifestării. Atunci au fost invitați, tot pentru întâia dată, și specialiști din Europa Centrală și de Est, din fostele țări socialiste, contribuind astfel la mai buna cunoaștere dintre ei și la demararea unor proiecte comune sau a unor colaborări de lungă durată. Am beneficiat și eu de invitație și atunci am revăzut-o, după mulți ani, pe Karin putându-mă afla, pentru câteva zile, în preajma ei și a lui Radu, spre a depăna amintiri și a face planuri de viitor.

Viața lui Karin nu a fost ușoară. Suferind în copilărie un atac de polieomielită ce i-a afectat sistemul locomotor, deplasarea era o povară pentru ea, mai ales în ultimii ani. A trecut prin mai multe operații grele și ineficiente. Dar, printr-o voință de fier, și-a învins întotdeauna durerea și niciodată nu s-a văitat.

Carnația măslinie, trăsăturile orientale cu pomeții proeminenți, ochii mijiți și puțin oblici, lucind în spatele unor ochelari cu ramă groasă, gura mică și frumos desenată, nasul fin, ușor acvilin și părul negru-abanos îi ascundeau adevărata origine putând-o adjuceca ținuturilor nipone. La fel de enigmatică era, la prima vedere, și personalitatea ei. Expresia sobră și concentrată nu-ți putea dezvălui dacă vorbește serios ori în glumă până ce nu-ți dădea ea voie să-i înțelegi sensul cuvintelor izbucnind într-un hohot de râs molipsitor.

Karin Schuller-Procopovici s-a stins cu discreția care a caracterizat-o întreaga viață.

Fie-i somnul lin și îngerii aproape!

Adrian-Silvan Ionescu

## PETRE OPREA

(1928 – 2011)

Absolvent al Facultății de Istorie a Universității București în 1952, regretatul istoric de artă Petre Oprea (11 martie 1928, Merii Petchi, Ilfov – 28 iulie 2011, București) a ocupat de-a lungul anilor o serie de funcții importante în instituții de prestigiu. A fost inspector la Direcția Artelor Plastice și la Direcția Muzeelor din Ministerul Învățământului și Culturii (1957-1960), cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române (1950-1953, 1958-1959), din 1961 muzeograf și director adjunct al Muzeului de Artă al României din București, unde a desfășurat o activitate susținută în calitate de inițiator și organizator a numeroase expoziții de artă românească, cu colaborarea colegilor săi din muzeu. Din 1960 a fost membru al Secției de critică a Uniunii Artiștilor Plastici din România.

Arta modernă românească, secolele 19 și 20, a fost domeniul care i-a absorbit interesul de-a lungul unei cariere prolifice. Debutază în volum cu *Societăți artistice bucureștene*, Meridiane, București, 1969. La scurt timp urmează *Scrieri despre arta românească* (secolele XIX-XX), Ed. Litera, București, 1971, unde publică o serie de date inedite despre clasici ai artei românești – Andreescu, Brâncuși, Șirato, dar și despre artiști mai mult sau mai puțin uitați sau insuficient studiați – Constantin Artachino, Ștefan Ionescu-Valbudea, C.I. Stăncescu, C.D. Rosenthal, N. Popescu.

Sculptura românească și-a găsit în egală măsură în Petre Oprea un cercetător atent și pasionat. Studiile sale despre Paciurea au adus la lumină multe informații de primă mână în absența cărora cunoașterea operei sculptorului ar fi fost mai săracă (*Revista muzeelor*, nr. 3, 1969 și nr. 2, 1970). Este autorul catalogului rezonat care completează fericit monografia *Paciurea* a lui Ion Frunzetti din 1971, rămânând până astăzi cel mai complet instrument de lucru pentru toți cei interesați de opera sculptorului român. Volumele *Incursiuni în sculptura românească (sec. XIX-XX)*, Litera, București, 1974 și *Sculpturi decorative pe clădiri bucureștene*, Maiko, București, 2004, însumează rezultatele preocupărilor sale în teritoriul, altfel puțin cercetat, al sculpturii românești. *Itinerar inedit prin case vechi din București* din 1986 repertoriază pictura murală care decora numeroase reședințe bucureștene din sec. XIX.

Contribuțiile sale la mai buna cunoaștere a modernității românești însumează numeroase articole și studii contributive publicate, de-a lungul anilor, în *Revista muzeelor* și *Studii și cercetări de istoria artei*, până la cataloage de expoziții retrospective (Francisc Șirato, Lucian Grigorescu) care rămân până astăzi instrumente de lucru de neînlocuit și monografii (M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Gheorghe Ionescu, Marius Bunesu, Lucia Dem. Bălăcescu).

Activitatea sa de muzeograf și organizarea câtorva expoziții retrospective de anvergură, secondate de cataloage de serioasă ținută științifică, l-au pus în contact cu lumea colecționarilor. Cercetarea colecționismului în România, domeniu destul de vitregit și el, datorează mult scrierilor lui Petre Oprea. Antologate în mai multe ediții, textele sale despre colecționari sunt incontestabile pentru oricine dorește să se familiarizeze cu subiectul. (*Colecționari de artă bucureșteni*, Meridiane, București, 1976, *Colecții și colecționari bucureșteni în perioada interbelică*, Ed. Tehnică Agricolă, București, 1994; *Colecționarul Mecena Alexandru Bogdan-Pitești*, Maiko, București, 1999; *Colecționari de artă bucureșteni*, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul cultural național a Municipiului București, București, 2007). Corelative sunt preocupările lui Petre Oprea legate de comerțul și piața de artă, de falsuri și probleme de

expertiză, teritorii redevenite de interes în ultimele două decenii (*Unele aspecte ale comerțului de artă bucureștean în secolul XX*, Maiko, București, 2005).

Modest și generos, Petre Oprea nu a ezitat niciodată în a împărtăși confrăților mai tineri informații și documente din vasta și bine organizata sa arhivă personală. S-a bucurat de prietenia a numeroși artiști – Constantin Artachino, Lucia Dem.Bălăcescu, Alexandru Ciucurencu, Gheorghe Ionescu, Corneliu Michăilescu, Milița Petrașcu, Gheorghe Vânătoru – ale căror confesiuni le-a consemnat cu conștiinciozitate și publicat (*Așa i-am cunoscut*, Maiko, București, 1998).

După 1990, publică un jurnal în mai multe volume și mai multe antologii de studii și articole, apărute de-a lungul a cinci decenii de prezență constantă în revistele de specialitate, precum și articole de critică de artă, apărute în presa culturală.

Ioana Vlasiu



## DESPRE AUTORI

**Constantin Ion Ciobanu** este absolvent al Universității de Stat „Mihail V. Lomonosov” din Moscova (Facultatea de Istorie, Catedra de istoria artelor, 1984). În anul 1993 a obținut, la aceeași instituție de învățământ superior, titlul de doctor în istoria artei, iar în anul 2005 a susținut la Academia de Științe a Republicii Moldova teza de doctor habilitat în arte vizuale. A fost bursier al Institutului Internațional UNESCO de Planificare a Educației (Paris, 1995).

Din anul 2008, Constantin Ion Ciobanu este cercetător științific III al sectorului „Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală”. Anterior, a lucrat la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova. S-a specializat în domeniul istoriei picturii medievale românești. Este autorul cărților *Biserica „Adormirea Maicii Domnului” din Căușeni* (Chișinău, ed. Știința, 1997), *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (în colaborare cu T. Stavilă și T. Diaconescu, Chișinău, ed. Arc și ed. Museum, 1999), *Icoane vechi din colecții basarabene* (în colaborare cu T. Stavilă, Chișinău, ed. Arc, 2000), *Valentina Rusu-Ciobanu* (Chișinău, ed. Arc, 2003), *Andrei Sârbu* (Chișinău, ed. Arc, 2005), *Stihia profeticului. Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului” și ale profețiilor înțelepților Antichității din pictura murală medievală moldavă* (Chișinău, ed. Business-Elita, 2007) și semnatarul a cca 100 de articole și studii de critică și istorie a artelor. A colaborat la numeroase proiecte de valorificare a patrimoniului național. Este membru al Uniunilor Artiștilor Plastici din România și din Republica Moldova, laureat al Premiului Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei și arhitecturii (2002).

**Tereza Sinigalia** este istoric de artă; absolventă a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, Secția istoria și teoria artei (1968); doctor în istoria artelor la academia de Arte București (1998); redactor la „Buletinul Monumentelor Istorice” (1970-1974); istoric de artă la Direcția Monumentelor Istorice (1974-1978); cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” (1981-2011); director în Ministerul Culturii, Direcția Monumente Istorice (1993-1994; 2001-2003); director general la Institutul Național al Monumentelor Istorice (2003-2006); profesor universitar asociat și conducător de doctorat la Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design (din 2007); director de proiect și membru în colectiv la proiecte internaționale și naționale. Peste 150 de comunicări la manifestări științifice internaționale și naționale. Profesor asociat la Universitatea Keyo, Japonia (un semestru, 2003). Publicații: *Arhitectura civilă de zid în Țara Românească. Sec. XIV-XVIII*, Premiul „G. Oprescu” al Academiei Române (2000); monografia *Probota*, UNESCO, 2001 (coautor); *Mănăstirea Probota*, Ed. Academiei Române, 2007; Autor și coautor la numeroase cărți și dicționare de specialitate, apărute în țară și în străinătate; peste 150 de studii, note, recenzii apărute în publicații de specialitate din țară și din străinătate. Distincții: *Marele Premiu pentru Patrimoniu Cultural* al Ministerului Culturii și Cultelor (2001); *Ordinul Meritul Cultural* în grad de Comandor (2004).

**Călin Demetrescu** este doctor în istoria artei la École Pratique des Hautes Études de Paris, laureat, în 2011, al premiului Nicole al Comitetului Francez de Istoria Artei.

**Cosmin Ungureanu** a absolvit Facultatea de Istoria și Teoria Artei din București în 2005. Din 2008, pregătește o teză de doctorat în cadrul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, cu tema *Natură și ruină. Ipostaze ale originării în teoria franceză și italiană a secolului al XVIII-lea*. În paralel, din 2005, lucrează la Muzeul Național de Artă al României, în cadrul Secției de artă europeană. Zonele de interes ale lui Cosmin Ungureanu sunt istoria și teoria arhitecturii (secolele XV-XVIII) și istoria și teoria picturii europene, îndeosebi italiene și neerlandeze (sec. XV-XVIII). A publicat o sumă de texte în *RIHA Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, *EAHN Newsletter*, *Ideii în dialog*, *Arhitext*, *Observator cultural*, *Magazin istoric* etc.

**Adrian-Silvan Ionescu** (n. 1952), a studiat la Liceul de Arte Plastice „N. Tonitza” și apoi la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, Secția istoria și teoria artei, pe care a absolvit-o în 1975. A lucrat ca muzeograf la Muzeul Național de Artă, apoi la Muzeul Municipiului București unde a fost chiar director adjunct (1990-1993), apoi a fost consilier cultural la Inspectoratul pentru Cultură al Municipiului București (1994-1995). S-a dedicat cercetării și, din 1995 până în 2011, a fost cercetător științific I la Institutul de Istorie „N. Iorga”. De la 1 mai 2011 este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Doctor în științe istorice (1997). Din 1996 a început să predea. Actualmente, este profesor asociat la Universitatea Națională de Arte, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. Este critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 12 cărți și a editat alte 4. Pentru lucrările sale a fost distins cu premiul Academiei Române (1992), premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I.C. Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”.

Este cavaler al Ordinului Meritul Cultural (2004) și al medaliei Regele Mihai I pentru Loialitate (2010).

**Uwe Schögl**, istoric de artă, curator de fotografie la Departamentul Arhivelor de Fotografie și Grafică ale Bibliotecii Naționale Austriece de la Viena, este, din 2010, președinte al European Society for the History of Photography. A fost curator la numeroase expoziții și autor al unor serii de lucrări despre istoria fotografiei austriece, precum: *Im Blickpunkt* (2002), *Lucca Chmel-Architekturfotografie 1945-1970* (2004), *Prominente und Werbung 1960-1970* (2010). Din 2006, predă la Danube University Krems, Departamentul științei imaginii.

**Ruxanda Beldiman** este cercetător III, în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Absolventă a Universității Naționale de Artă București, Facultatea de Istoria și Teoria Artei, 1996, a obținut, în anul 2009, la aceeași instituție, titlul de doctor în arte vizuale, cu teza *Castelul Peleş. Expresie a fenomenului istorist de influență germană*.

Preocupată de tematica arhitecturii rezidențiale (conace, castele, palate) de sfârșit de secol XIX, precum și de mecenatul, colecționismul și calitatea de ctitor a Familiei Regale a României (în intervalul 1870-1930), contribuie la: *Schloss Pelesch ein Beispiel für Historismus in Rumänien*, în *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie*, Verlag Publication PN °1 Bibliothek der Provinz, Weitra, 2007 (catalog al expoziției cu același titlu, Muzeul

Belvedere, Viena, iunie-octombrie 2007), *Castelul Peleş, ctitoria Regelui Carol I*, în *Monumentul – Tradiție și Viitor; Episcopul Filaret Apamias Beldiman – ierarh moldovean și ctitor mai puțin cunoscut*, în *Acta Moldaviae Meridionalis*, ediția a 29-a, Muzeul Județean Vaslui, 2007, *Castelul Peleş, monument reprezentativ pentru istorismul din România*, în vol. *România în timpul lui Carol I* (editori: Maria Neguțiu, Radu Coroamă). *Gustav Klimt și Kunstlerkompagnie, comenzi pentru Castelul Peleş*, în *Revista muzeelor*, tom I-II, București, 2001, *Portretul Regelui Carol I de Gabriel Popescu*, în *Valachica*, vol. 19, Târgoviște, 2006, Fișe de artiști pentru *Saur Künstlerlexikon*, K.G. Saur Verlag, München – Leipzig, începând din 2005 până în prezent.

**Irina Cărăbaș** este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București. În 2011, a susținut un doctorat la Universitatea Națională de Arte cu tema *Integral și receptarea constructivismului în România*. A publicat mai multe articole legate de interesele sale de cercetare: arta românească modernă, teoria avangardei, relația dintre artă și politică.

**Corina Teacă** activează ca cercetător principal în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Secția de artă modernă. A absolvit cursurile Facultății de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București.

**Virginia Barbu** este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. A absolvit Facultatea de Istoria și Teoria Artei (UNAB) în 1999. A predat istoria artei la Universitatea de Urbanism și Arhitectură „Ion Mincu”. A publicat: proză în *Ziua literară*, *Convorbiri literare*, *Familia*, *Cafeneaua literară*; cronică plastică la *Viața românească* și *Ziarul de duminică*; recenzii și studii în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Domenii de interes: grafică și gravură din secolele XIX și XX, gravură românească din anii '70-'80, exotism, ornament, peisaj, corespondențe muzică/literatură/plastică, artă contemporană.

**Ioana Măgureanu** este asistent universitar doctorand la Facultatea de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București. A urmat studii de masterat în teoria artei de secol XVII la Courtauld Institute of Art din Londra, urmate de un al doilea masterat la Facultatea de Istoria și Teoria Artei, finalizat cu o lucrare despre pictura pe piatră în Italia secolelor XVI-XVII. În prezent e în ultima fază de redactare a disertației doctorale, *Arta în competiție cu natura în literatura artistică italiană a secolului XVII* și ține cursuri și seminarii de istoria și teoria artei în Renaștere și secolul XVII. A participat la conferințe internaționale (College Art Association, Dallas, 2008; Renaissance Society of America, Los Angeles, 2009 și Veneția, 2010; Aarhus University, 2011) și a publicat articole și recenzii în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *Dilemateca*.

**Mark Bryant**, absolvent de filozofie la London University, are un doctorat în istorie la University of Kent. A lucrat ca editor, scriitor, jurnalist, lector și curator de expoziții. Ca fost secretar onorific al asociației Britanice a Caricaturiștilor și al London Press Club, a publicat în *History Today*, *the Independent*, *The Oxford Dictionary of National Biography*, *Dictionary of the 20th Century British Cartoonists & Caricaturists* și este autorul mai multor cărți.

**Acad. Dinu C. Giurescu**, licentiat, în 1950, al Facultății de Istorie, Universitatea București. În 1968, doctor în istorie. Profesor la Universitatea de Artă, secția istoria și teoria artei – muzeografie (1968-1987). Președinte al părții române în comisia româno-bulgară de

istorie 1979-1985 și din 1991, în continuare). Profesor universitar la Universitatea București, Facultatea de Istorie (1990-1997). Membru al Academiei Române, din 2002 (membru corespondent, din 1990). Membru în Consiliul științific al Institutului Revoluției Române.

A publicat numeroase lucrări de istorie (*Istoria ilustrată a românilor*, *Guvernarea Nicolae Rădescu*, *Imposibila încercare: Greva regală, 1945*, *România în al doilea război mondial* ș.a. Activ în presa cotidiană prin luări de poziție privind pericolul construcțiilor ce distrug echilibrul istoric și arhitectural al orașului.

## *ABREVIERI*

|                        |                                                                                      |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| ANIC MCIP              | – Arhivele Naționale Istorice Centrale. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice |
| Arch. nat., Min. cent. | – Paris, Archives Nationales. Minutier central des notaires parisiens                |
| BAR                    | – Biblioteca Academiei Române                                                        |
| BCMI                   | – Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice                                           |
| B.n.F.                 | – Paris, Bibliothèque Nationale de France                                            |
| BRV                    | – Bibliografie Româneasca Veche                                                      |
| DOP                    | – Dumbarton Oaks Papers                                                              |
| DRH                    | – Documenta Romaniae Historiae                                                       |
| MIA.RM                 | – Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă                    |
| MMS                    | – Mitropolia Moldovei și Sucevei, Suceava                                            |
| MNAR                   | – Muzeul Național de Artă al României                                                |
| MNIR                   | – Muzeul Național de Istorie a României                                              |
| MO                     | – Mitropolia Olteniei                                                                |
| RI                     | – Revista Istorică, București                                                        |
| RM                     | – Revista Muzeelor                                                                   |
| RRHA, BA               | – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts                               |
| SCIA, AP               | – Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică                          |
| SMIM                   | – Studii și Materiale de Istorie Medie                                               |

